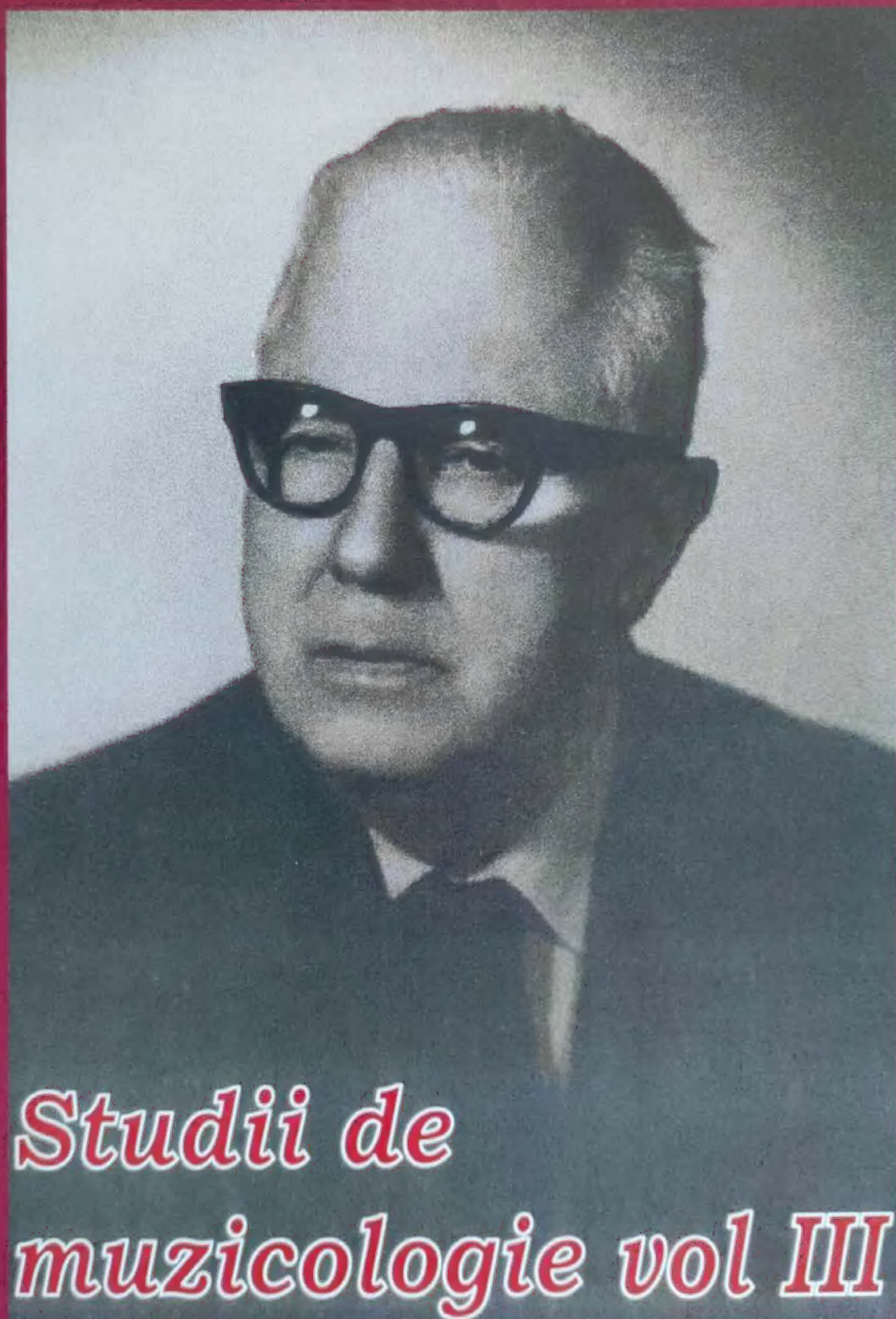


Maria Georgeta POPESCU
coordonator



*Studii de
muzicologie vol III*

Ic-1641

Editura pm

Maria Georgeta POPESCU
coordonator

Scanned with CamScanner

Studii de muzicologie

VOL. III

*Domnului Rector, prof. univ. dr.
Dionel Dumitrescu, cu mult
respect,
M. Popescu
4 Nov. 2008*

Biblioteca Universității de Arte
"George Enescu" Iași:



H0030008



Editura p1m
Iași – 2008

CUVÂNT ÎNAINTE

*Dragostea pentru artă este cu atât mai fierbinte
cu cât cunoașterea este mai perfectă.*

Leonardo da Vinci

Interdisciplinaritatea în arta sonoră a fost subiectul propus la Sesiunea de comunicări pentru elevi, studenți și cadre didactice - ediția a X-a - din 15 Februarie 2008, care s-a derulat conform tradiției la Colegiul Național de Artă Octav Băncilă Iași, în sala de Istoria muzicii - George Pascu.

În acest an școlar au fost prezentate treizeci și nouă de studii, din care cinci lucrări au fost susținute de elevi și restul de profesori din învățământul universitar sau preuniversitar. Conform tradiției și la această Sesiune ne-am simțit susținuți în activitatea noastră de mentorii noștri de la Universitatea de Arte George Enescu, de prof. univ. dr. Mihai Cozmei, conf. univ. dr. Gabriela Ocneanu, conf. univ. dr. Laura Vasiliu, redactor muzical Dora David, secretar muzical dr. Vasilica Stoiciu Frunză, conf. univ. dr. Florin Bucescu, asist. Univ. drd. Loredana Iașen, prof. Viorel Bârleanu de la Școala Normală Vasile Lupu din Iași.

Toți doritorii care au plăcere să se aplece asupra științei muzicii: istoria culturilor și stilurilor muzicale, teoria și analiza, etnomuzicologia, teoria interpretării și a practicii vocale/instrumentale, estetica muzicală, critica muzicală, sociologia muzicală, psihologia muzicală, pedagogia muzicală etc. au avut posibilitatea să-și prezinte preocupările în acest domeniu. Multe dintre aceste aspecte ale științei artei sonore au putut fi studiate, aprofundate, tratate și prezentate sub forma de studii/lucrări. Participanții la această Sesiune de comunicări au devenit și coautori ai acestui volum de *Studii de muzicologie III* și trebuie subliniat faptul că majoritatea dintre ei sunt absolvenți ai Colegiului și a Universității de Artă din Iași și sunt preocupați de autoperfecționare profesională, fiind înscriși la cursuri de masterat sau de doctorat și chiar o bună parte dintre ei având examenele de licență absolvite. Bucuria de fi împreună cu foștii noștri dascăli și elevi, confirmă plăcerea comună de a descoperi o carte, de a dori să o răsfoiești, să o citești, de a încerca să-ți așterni gândurile proprii, cu mai mari sau mici stângăcii, de a transmite descoperirea ta, experiența ta și altora, și nu în ultimul rând de a ne bucura unii de alții ca într-o adevărată familie de muzicieni.

Sperăm ca familia noastră să se mărească cu colegi și din alte centre muzicale din țară și să reușim să ne împărtășim din experiența noastră, prin marile sau micile preocupări din domeniul științei muzicii, de a le comunica, împărtăși elevilor și colegilor noștri în fiecare an școlar și să reușim să și edităm consemnările noastre în *Studiile de muzicologie* viitoare.

Mulțumim încă și încă o dată formatorului și fondatorului de școală de muzicologie și critică muzicală din Iași, Domnului Profesor GEORGE PASCU.

Trebuie menționat că fiecare lucrare prezentată în cadrul Sesiunilor de comunicări a fost însoțită și de exemplificări sonore redactate cu ajutorul aparaturii audio-video sau chiar cu intervenții vocale sau instrumentale live, argumentând textul comunicării științifice prezentate. În acest sens, propunem ca fiecare volum editat să conțină și CD-uri cu exemplificările utilizate, pentru ca cel care dorește să se documenteze, să aibă acces și la audițiile efectuate, care au rolul de a pune în valoare conținutul fiecărei lucrări științifice prezentate.

Dedicăm aceste volume de *Studii de muzicologie* tuturor elevilor și cadrelor didactice care au fost, sunt și vor fi preocupate de știința muzicii și care susțin cu mare competență, pasiune și dăruire educația prin și pentru arta sonoră. Cred că nu ar trebui să uităm cuvintele muzicianului Dumitru Georgescu Kiriac - *Soarta muzicii în școală este hotărâtă.*

Sperăm ca și noi, generația de azi, să o hotărâm împreună !

Prof. Maria Georgeta Popescu

CUPRINS

SMARANDA ACATRINEI	4
<i>Debussy – pictorul muzicii</i>	
CORNELIA APOSTOL	7
<i>Magistrul si sdiscipolii</i>	
<i>Câteva aspecte ale relației dintre medicină și muzică</i>	
EUGENIA BACIU	15
<i>Diversificarea sonorității violoncelului - coordonată dominantă în creația compozitorilor din secolul XX</i>	
DANA LOUISE BARNEA, GEORGE ALEXA	31
<i>Simfonia timpului pe calea lui Bacchus</i>	
DANIEL BĂLȚEI , elev Colegiul Național de Artă Octav Băncilă	34
<i>Wolfgang Amadeus Mozart – Concertul pentru clarinet și orchestră în La major, opus 622</i>	
RAMONA BRUCĂR	38
<i>Poemul coral în creația muzicală românească a secolului XX</i>	
SILVIU BUTNARU, SANDU SERGIU	47
<i>Reespirația profesională în tehnica și interpretarea muzicală la instrumentele de suflat</i>	
DUMITRU CAȘCAVAL	51
<i>Muzica psaltică – adevărata emblemă a muzicii bizantine</i>	
CARMEN ZAHARIA – DANICOV	59
<i>Suitele pentru violoncel de Johann Sebastian Bach</i>	
ADRIAN DOBRANICI	68
<i>Educația muzicală - perspective interdisciplinare</i>	
LUMINIȚA DUȚICĂ	72
<i>Joc și creativitate muzicală. Aplicații moderne ale metodei Schulwerk de Carl Orff</i>	
ELENA DOROBANȚU	77
<i>O incursiune în creația pentru violă a lui Jan Vaclav Kalivoda</i>	
RALUCA GHEORGHIU , Brașov	81
<i>Importanța pedalizării în interpretarea pianistică</i>	
ANCA HARAGA , elevă Colegiul Costache Negruzzi	87
<i>Fizica și muzica</i>	
DORINA IUȘCĂ	89
<i>Muzica – modalitate de cunoștere a omului. Un exercițiu de proiecție psihologică pe baza audiției muzicale</i>	
MIRABELA RAMONA IUȘCĂ	94
<i>Fernando Obradors – Cântece clasice spaniole – aspecte ale limbajului muzical</i>	
ANTOANETA IOANA LUCHIAN	100
<i>O provocare pentru muzica secolului XXI: Muzica de advertising. Categori muzicale prezente în spoturile publicitare</i>	
LOREDANA MARUS	103
<i>Miorița în viziunea lui Tudor Chiriac</i>	
RALUCA PATRAȘ	109
<i>George Enescu – personalitate complexă a culturii muzicale naționale românești</i>	
DELIA TEODORA LIONOV, NICOLETA ANDRADA BOLEA	112
<i>Școala Bogdan Petriceicu Hașdeu</i>	
<i>Interferențe artistice – Goticul și influența sa în artă</i>	
ROXANA MARIN	116
<i>Elemente de estetică simbolistică</i>	
RĂZVAN MUREȘAN , Brașov	118
<i>Articulația la trompetă - condiție necesară formării unei tehnici interpretative performante</i>	
ROXANA OTA	126

<i>Repere stilistice în interpretarea Studiilor Simfonice de Robert Schumann</i>	
MARIN PÂNZARIU	134
<i>Tema cu variațiuni pentru duo de pian în creația compozitorilor romantici</i>	
DANIEL POPA	141
<i>Pedagogia Waldorff – o provocare a învățământului contemporan</i>	
MARIA GEORGETA POPESCU	144
<i>Iubind și contestând, Sergiu Celibidache a fost iubit dar și ... contestat</i>	
LUIZA POTOROACĂ	156
<i>Igor Stravinski</i>	
IOAN RĂDUCEA	161
<i>Simboliștii francezi ca sursă pentru muzicalitatea bacoviană</i>	
VALENTIN SÂSÂIAC	164
<i>Modernizarea învățământului muzical românesc după Unirea Principatelor Române – 1859</i>	
CORNEL SOLOVĂSTRU	169
<i>Liedul romantic – Franz Schubert și Robert Schumann</i>	
IOANA STĂNESCU	180
<i>Jardins sous la pluie – Estampes</i>	
ȘTEFAN ȘTIRBĂȚ, CORINA BĂLAN, Liceul Teoretic Dimitrie Cantemir	185
<i>Legenda istorică în viziune muzicală</i>	
MARIA TORONCIUC	188
<i>Școala violonistică în contextul învățământului muzical ieșean</i>	
SIMONA TROFIN	196
<i>Fundamentul etic în arta muzicală</i>	
ALINA ȚIRICĂ	199
<i>Vasile Spătărelu – creația didactică</i>	
OANA VASILACHE, Botoșani	203
<i>Seria dodecafonică în Suita expresionistă</i>	

DEBUSSY – PICTORUL MUZICII

Prof. Smaranda Acatrinei
Colegiul Național de Artă Octav Băncilă Iași

La sârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, artele europene traversau un moment critic. După aproape un secol de existență, romantismul dădea tot mai vizibil semnele unei oboseli accentuate, tendințele de clasicism și academism atingând limitele virtualității.

Astfel că în deceniile situate la cumpăna celor două secole se conturează o perioadă de mari efervescențe estetice și stilistice, în care, în toate domeniile, se caută noi forme și mijloace de expresie, pentru a ieși din impasul creat de romantismul târziu suprasaturat.

Arta europeană devine un vast câmp de experiențe în care se dezvoltă, succesiv sau concomitent, cele mai variate concepții estetice și formule artistice.

Începuturile perfacierilor au fost marcate de pictură, unde semnele înnoirii apar net mai devreme, aproximativ în jurul anului 1830, când Delacroix picta „*Libertatea pe baricade*”, iar Gericault aducea teme care apropiu artele plastice de mediile sociale.

Alături de ei au mers Daumier, Millet și Coubert, care demonstau că arta nu are nimic în comun cu regula și că subiectele pot fi luate și din viața reală. Odată cu ocazia Expozițiilor Universale de la Paris, originalitatea stampelor japoneze a oferit artiștilor dornici de înnoire o veritabilă revelație.

Edouard Manet, Claude Monet, Edgar Degas, Paul Cezanne, Camille Pissaro și mulți alți tineri pictori francezi au avut lucrările refuzate la Saloanele Oficiale ale Academiei. Așa că, în 1874, aceștia s-au reunit în „Societatea Anonimă”, deschizând în atelierul fotografului Nadar din Paris prima lor expoziție, care a marcat nașterea cu „act” a impresionismului în pictură. Pornind de la celebrul tablou pe care Monet l-a intitulat „*Impression, soleil levant*”, jurnalistul Louis Leroy, în ziarul *Charivari* din 26 aprilie 1874, scandalizat de ineditul tablourilor din „Salonul refuzaților”, a etichetat toți pictorii din grup drept „impresioniști”. Astfel, noul curent artistic a fost denumit „impresionism”. Grupul „Societatea anonimă” realiza o pictură actuală, liberă, cu subiecte din realitatea cotidiană, manifestând predilecție pentru peisaje vapoaze, pentru diversitatea nuanțelor și intensităților luminii și umbrelor, pentru atmosfera irizată, pentru vânt și ceață. Scopul impresionistilor era să „sugereze, mai degrabă decât să descrie, să oglindească nu obiectul ci reacția emoțională la obiect, să interpreteze o impresie fugară, mai degrabă decât să captureze și să fixeze realitatea permanentă.” Este o artă a abstractului, în care misterul și vagul sunt de dorit și nu de evitat. Nu există aici adevăruri absolute, impresionismul fiind antiteza realismului.

Direcția impresionistă devine în fapt pentru prima dată prezentă în lucrările pictorului englez Joseph Turner. Lucrarea cea mai reprezentativă a lui Turner – *Ploaie, abur și viteză* (1844) este considerată predecesoarea picturilor impresioniste. Lucrările lui Turner au o calitate luminescentă, plină de mister, cu forme vag sugerate, care au devenit caracteristice pentru pictorii francezi. Criticii numeau lucrările lui Turner „imagini ale nimicului” și „abur colorat”. Deși Turner a precedat în fapt pictorii considerați a fi pur impresionisti (Monet, Renoir, Cezanne), concepțiile și stilul său erau foarte similare cu cele ale măștrilor francezi. Influența lui Turner asupra muzicii lui Debussy este indiscutabilă. În 1891, când Turner era aproape necunoscut în Franța, el este menționat de două ori în scrisorile lui Debussy, o dată chiar la superlativ, ca „cel mai bun creator al misterului în artă”. Ambii erau atrași de calitățile iluziei și ale viselor față de realitate. Amestecul de culori, nuanțe și umbre din lucrările lui Turner sunt traduse în muzica lui Debussy prin ambiguitatea tonală. Renumitul critic Camille Mauclair spune că „lumina este utilizată în pictura impresionistă în același mod în care o temă este dezvoltată simfonic în muzică. Astfel, peisajele lui Claude Monet sunt în fapt simfonii de unde luminoase iar muzica domnului Debussy, bazată nu pe o succesiune de teme ci pe valorile relative ale sunetului însuși poartă o asemănare remarcabilă cu aceste tablouri. Este impresionism alcătuit din pete de lumină sonore”.

Pe lângă Turner, o altă influență majoră asupra creației lui Debussy a avut-o pictorul japonez Hokusai (1760-1849). Hokusai a experimentat în domeniul efectelor de lumină, formelor și siluetei. Asemănările dintre Hokusai și Turner au fost observate de mulți critici. Astfel, ploaia în viziunea artistului japonez era descrisă prin intermediul unor linii paralele pregnante, asemănătoare cu versiunea lui Turner asupra ploii. Aprecierea evidentă a lui Debussy față de lucrările lui Hokusai este manifestată explicit prin coperta primei ediții a lucrării simfonice *La mer* care este constituită dintr-o reproducere a stampeii lui Hokusai, *Valul Kanogawa*, reproducere solicitată de compozitor.

Pictura lui Hokusai reprezintă un val care se sparge în mii de picături, spumă de mare și valuri mai mici. Este o imagine a terorii, eleganței și a unei puteri uluitoare, realizată prin utilizarea perspectivei. Edmond de Goncourt spune „*Valul* este o versiune zeificată a mării realizată de un pictor care a trăit într-o teroare religioasă față de marea copleșitoare ce înconjură țara sa din toate părțile; este impresionant prin furia subită a saltului său înspre cer, prin albastrul profund al curbei sale interioare transparente, prin despicarea crestei lui dispersată astfel într-o ploaie de mici picături în forma unor gheare de animal”.

Influențele acestor mari artiști plastici sunt concretizate cel mai sugestiv în poemul simfonic *La mer*, remarcabil pentru unitatea sa de formă, cu toate elementele structurale importante pentru o lucrare simfonică (melodie, armonie, ritm). În *La mer* se manifestă de altfel, toate influențele reprezentative din viața lui Debussy. În copilărie, fiu de marinăr, a ascultat povești minunate despre expedițiile tatălui său. În călătoriile sale la Londra din 1902 și 1903 a avut posibilitatea să admire la London National Gallery tablourile lui Turner. Poemul simfonic reușește, asemenea tablourilor, să fie sugestiv, păstrând însă precizia și claritatea tehnică. Cele trei mișcări sunt intitulate „*De l'aube à midi sur la mer*” (Din zori până la amiază pe mare), „*Jeux de vagues*” (Jocul valurilor), și „*Dialogue du vent et de la mer*” (Dialogul vântului și mării).

Lucrarea a stârnit o mare controversă la prima sa reprezentație, similar cu majoritatea creațiilor lui Debussy. Muzica lui Debussy era revoluționară prin abordarea sa radicală a armoniei, melodiei, ritmului și formei, având un lirism și o fluiditate care avea să transfigureze muzica secolului XX. În *La mer*, Debussy a început utilizarea armoniei în stil impresionist, care, conform criticului Arnold Schonberg, servea scopului coloristic de a exprima stări și imagini. Aici modulațiile și progresiile devin mai fluide și subtile, tonalitatea extinsă face posibilă schimbarea și deplasarea rapidă a centrului tonal, păstrând însă baza muzicală și tehnică precisă. Modelele ritmice sunt neregulate, dând naștere unor măsuri aproape libere, cu pierderea senzației de bară strictă de măsură. Utilizarea cvartei mărite și a septimei micșorate aduc modulații interesante și schimbări fluide de tonalitate.

Influența lui Hokusai este deosebit de evidentă în ultima mișcare a poemului. Spre deosebire de primele mișcări, mai subtile și blânde, reprezentative pentru măiestria lui Debussy în împletirea armoniilor, cea de a treia este sumbră și întunecată, formând adevărate valuri de sunete. Ea culminează în final cu o explozie uluitoare de sunet, care dăinuie mult după ce sunetul propriu-zis se stinge.

Armoniile noi și revoluționare marchează începutul adevăratului impresionism în muzică, fiind o adevărată apoteoză a senzației. În întreaga creație muzicală a lui Claude Debussy se întrevide dispoziția poetică, vibrația lirică, avântul emoției și al imaginației. Debussy caută să creeze echivalențe sonore pentru peisajul pictural, în lucrările sale natura devenind subiectul ce trezește o impresie lirică. El este cel care realizează visata „fuziune a artelor”.

Pentru compozitorul impresionist, conturul clar al melodiei, dinamismul armonic, logica dezvoltărilor și temeinicia construcției sunt improprii sugerării impresiilor evazive. Linia melodică, fie delicată, cu contururi vagi, fie de un laconism extrem, însoțită de armonii ce evită coerența și claritatea armoniei clasice, dar și fervoarea și tonusul afectiv puternic al celei romantice, sunt mijloace cu care muzica impresionistă realizează imaginile sale inefabile. Întrucât se ferește de expresia lapidară și pregnantă, dar tinde către cele mai subtile diferențieri, impresionismul cultivă un deosebit rafinament al sonorităților și ale culorilor.

În armonie, succesiunile de acorduri de septimă, de nonă, armonii modale, rezolvări excepționale, disonanțe nerezolvate, etajări de funcțiuni aduc o diluare a organizării tonale, foarte adecvată sugerării vagului. Succesiunile paralele ale diferitelor agregări armonice, note adăugate, dese folosiri ale treptelor secundare slăbesc tonalitatea, mergând până la dizolvarea ei în atonal. Gama exotică de șase tonuri întregi, vechile moduri medievale, reeditări ale organizării în cvarte și alte procedee insolite aduc un pitoresc deosebit, contrastând cu muzica opulentă de tip wagnerian a postromanticilor. Rafinamentul armonic se alătură dozării nuanțelor și valorificării diferențierilor timbrale. Nu numai timbrurile orchestrale vor fi

folosite cu fin discernământ, ci ale fiecărui instrument în parte, mai ales pianului i se vor valorifica toate posibilitățile coloristice.

Ritmica lui Debussy nu este riguros supusă mecanismului de metronom. Ea reprezintă pulsația unei inimi capabile de tresăriri sau pauze, după cum fraza textului muzical nu este strict limitată, ci suferă extinderi sau prescurtări, comparabile cu o respirație umană, care, sub acțiunea unei concentrări, a unei suferințe sau a unei emoții, poate fi când scurtă și animată, când largă, amplă. Toate aceste demersuri ale duratelor, frecvențelor și perioadelor sunt echivalente ale ambianței pe care muzica vrea să o redea. La Debussy, totul iese din proporția și rolul sporadic, accidental, izolat. De aceea, lumea sa are un colorit de vis, o savoare de miracol și întotdeauna ne lasă sentimentul că vrea să dezvăluie secrete ascunse ochilor. El devine pictorul muzicii, arta sa nefiind decât o „minunată pictură muzicală – căci aceasta este realitatea: pictură pentru urechi, și nu pentru ochi” (Leonard Bernstein).

BIBLIOGRAFIE

COX, David Vassall - *Debussy orchestral music*, Seattle: University of Washington Press, 1975.

DIETSCHY, Marcel - *A portrait of Claude Debussy*, New York: Oxford University Press, 1990

KETTING, Piet - *Claude-Achille Debussy*, Stockholm: The Continental Book Company A.B.

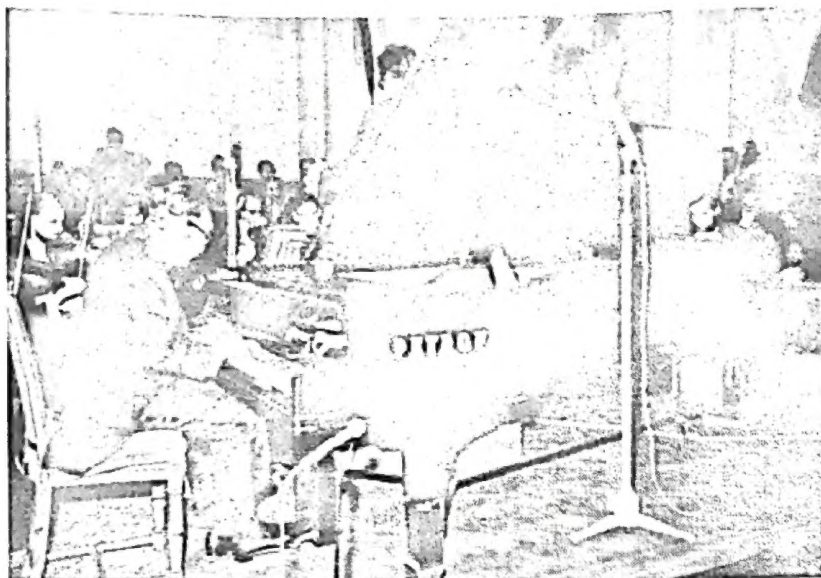
LOCKSPEISER, Edward - *Debussy; His Life and Mind*, London: Cassell, 1962.

NICKOLS, Roger - *Debussy*, London: Oxford University Press, 1973.

ALESSANDRESCU, R. - *Debussy*, Ed. Muzicală, București 1967.

CORTOT, A. - *Muzica franceză pentru pian*, Ed. Muzicală, București, 1966.

ILIUȚ, Vasile - *De la Wagner la contemporani*, vol. III, Ed. Muzicală, București, 1997.



MAGISTRUL ȘI DISCIPOLII

Prof. dr. Cornelia Apostol
Colegiul Național de Artă O. Băncilă Iași

Inițiativa absolvenților unei clase de pian de la Universitatea de Arte „G. Enescu” din Iași de a organiza un recital pentru a sărbători cei 70 de ani de viață, 45 de ani de carieră didactică și 44 de ani de activitate interpretativă ai maestrului lor s-a concretizat marți, 6 martie 2007 la sala „Ion Baci” a Filarmonicii „Moldova” din Iași. Patru foști studenți care-l reprezintă – Raluca Pânzariu, Brîndușa Tudor, Edit Arva și Ioana Enoiu-Pânzariu, i-au făcut bucuria de a-l invita la spectacolul organizat în onoarea sa.

Melomanii și absolvenții Conservatorului din Iași l-au cunoscut pe Mircea Dan Răducanu ca interpret, ca profesor de pian și de *Metodica predării pianului*, de *Teoria interpretării muzicale* și ca autor de volume și studii în domeniile sale de activitate, ca inițiator al unor concursuri și membru în jurii naționale, ca susținător al cursurilor de măiestrie interpretativă.

M. D. R.: Am început studiul pianului la București cu profesoara Cella Delavrancea, eu fiind elev la un liceu teoretic, Liceul „Matei Basarab”. La Conservator am parcurs paralel secțiile de *Muzicologie* și de *Pian* unde am avut profesoară pe Grette Miletineanu. Însă după cum era un frumos obicei în București, ca studenții să fie trimiși și la alți profesori pentru a vedea și alte orizonturi, alte păreri, alte opțiuni, am trecut pe la clasa Silviei Șerbescu și a domnișoarei Musicescu fără avizul căreia nu se putea intra într-o audiență importantă în cadrul Conservatorului.

C. A.: Când ați debutat pe scenă și cu ce program?

M.D.R.: Am debutat în toamna lui 1961 la București, la Sala mică a Palatului cu un recital, iar la Iași în ianuarie 1962 cu *Concertul Imperial* (Beethoven nr. 5), acompaniat de regretatul Alexandru Garabet care era și dirijor și concert-maestru al orchestrei.

C. A.: Ce v-a determinat și când anume să vă aplecați spre *Metodica predării pianului*?

M.D.R.: M-a atras din anii studenției. Profesorul Th. Bălan care preda pentru prima oară în anii '60 acest curs m-a entuziasmat. Eu fiind preocupat de probleme de psihologie și pedagogie și având profesori foarte buni eram axat oarecum spre direcția asta. Ajuns la Iași, în 1963 s-a pus problema introducerii acestui curs pentru studenții de anul III. Atunci, din proprie inițiativă m-am prezentat la rectorul Achim Stoița și l-am întrebat: Oare eu pot să fac acest curs? Mi-a dat avizul și o trimitere către anumite biblioteci importante din București unde am studiat toată vara și în aceeași toamnă am început într-o anumită formă ceea ce va deveni mai târziu *Cursul de metodică pentru pian* pe care l-am predat 45

de ani, dar care a suferit modificări, perfecționări pe parcurs. Apărut întâi pentru uz intern, a văzut lumina tiparului în 1983 ca *Metodica studiului și predării pianului* și în 2002 ca *Bazele metodice ale comportamentului profesorului de pian*, o lucrare mult mai completă și care cuprinde viziunea la care am ajuns după o perioadă lungă de preocupare asupra acestui subiect.

C.A.: Puteți face comparații între metodele de predare utilizate în secolul XX și cele postdecembriste?

M.D.R.: În copilăria mea metoda era autocratică și se justifica prin faptul că existau doar câțiva profesori de pian și câțiva de vioară, erau puțini și foarte stimați, erau niște *nume*, niște monștri sacri și era o bătaie și o onoare să ajungi să lucrezi cu unul din ei. Metoda rigidă, strictă, de urmărire a unor principii, de respectare a unor norme se impunea. Cu timpul s-a democratizat predarea instrumentelor datorită evoluției generale: învățământul muzical a devenit un învățământ de masă, au apărut mult mai mulți profesori decât erau înainte și profesorul actual nu se mai bucură de stima pe care o merită. Și metodele sunt altele, foarte blânde, democratice, uneori se trece în extrema cealaltă, la familiarismul față de elev, ceea ce este greșit. Formula cea mai bună în fața elevului este comportamentul foarte cald și apropiat, dar stima nu se obține prin acest comportament, prestigiul se capătă prin ceea ce vede elevul la tine că ești: bun profesor, bun instrumentist, bun intelectual. Figura ta trebuie respectată automat datorită calităților tale, nu datorită severității excesive. Te impui în fața elevului datorită autorității tale profesionale și se asigură astfel și eficiența actului pedagogic. Bineînțeles că oricine începe activitatea didactică, începe pe baza unor principii pe care le-a acumulat în anii de studiu, dar pe parcursul experienței se ciocnește de niște aspecte nebanuite, pe care rezolvându-le, intră în profunzimea fenomenului și își îmbogățește aria de acțiune, ajungând la rezultate mai bune și mai eficiente. Sigur că eu am pornit de la niște principii pe care a trebuit să le verific în activitatea personală solistică, le-am completat cu cunoștințe teoretice atât cât am putut să mă pun la punct cu bibliografiile existente, am adus lucruri originale pe plan teoretic și toate m-au făcut să-mi personalizez predarea. Îți dai seama cât de valoros este stilul după rezultate. Eficiența mea, cred eu că a fost destul de bună pentru că am scos un număr impresionant de absolvenți de foarte bună calitate, care, din păcate s-au împrăștiat în toate colțurile lumii, dar mi-au dovedit că nu a fost greșită metoda pe care am folosit-o.

C.A.: Care sunt studenții la care vă gândiți cu drag, care v-au urmat sfaturile și care acum vă continuă munca?

M.D.R.: Liliana Goleescu, stabilită în Germania; Samir Goleescu, stabilit în SUA; Mara Dobrescu a făcut Conservatorul din Paris și s-a stabilit acolo; Mihaela Vasiliu care face o frumoasă carieră didactică în Grecia unde a înființat o școală de muzică; Raluca Știrbăț care a urmat Conservatorul din Viena și s-a stabilit în Austria; Ana Maria Ciornei a fost asistenta mea câțiva ani și acum este asistentă la Academia de Muzică din București; Sofia Kontossi face o frumoasă carieră solistică și de profesor de pian în Grecia; Raluca Rusnac stabilită în Belgia și bineînțeles absolvenții mai proaspeți Cristina Răducanu și Ioana Mihai profesoare la Colegiul Național de Artă din Iași, precum și Brîndușa Tudor, Edit Arva, Ioana Enoiu-Pânzariu și Raluca Pânzariu care mi-au făcut bucuria să concerteze acum pentru mine și despre care am numai cuvinte de laudă.

Cele peste 30 de recitaluri cu lucrări de Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Schumann, Grieg, Scriabin, Enescu, Bartok și 110 concerte susținute (Mozart, Beethoven, Liszt, Grieg, R. Strauss și în primă audiție ieșeană *Concertul câmpenesc* de F. Poulenc, cel de P. Constantinescu și al doilea de D. Șostakovici) sub bagheta unor mari dirijori ca Alexandru Garabet, Ion Baci, Iosif Conta, Erwin Acel, Ezo Feraris, Antonio Serano, Rino Marrone, Henri Selbing, au constituit o bogată activitate interpretativă, un exemplu de urmat pentru studenții săi.

C. A.: În calitate de profesor al lor și de membru al UCMR vă rog să exprimați câteva considerații asupra tinerelor interprete care au participat la recitalul de acum.

M.D.R.: Raluca Pânzariu, acum studentă în anul IV la Universitatea de Arte „G. Enescu” din Iași, este cea mai tânără studentă a mea. Când am preluat-o avea deja o tehnică strălucitoare. Repertoriul ei a excelat în general pe piese scurte. Ea a progresat foarte mult pe linia profunzimii gândirii și a estetizării discursului. În acest recital a interpretat *Tarantella* de Liszt, o piesă de mare virtuozitate pe care a cântat-o cu aplomb și cu multă strălucire, dovedind că este o absolventă valoroasă. Sigur că în viitorii ani, când va urma masterat, doctorat, își va împlini cariera.

Doctorand Brîndușa Tudor, asistent la Universitatea de Arte din Iași, se caracterizează printr-un firesc de bun gust al conducerii discursului muzical. A evoluat atât în direcția dezvoltării pianistice

propriu-zise, cât mai ales în zona expresivității cântului pianistic datorită capacității sale superioare de concentrare și interiorizare a gândirii muzicale. Are foarte bine reprezentată latura lirică, de aceea din cele *Șase cântece fără cuvinte* de Mendelssohn-Bartholdy consider că a realizat adevărate bijuterii.

Despre doctorand Edit Dumea Arva, preparator corepetitor la Universitatea de Arte ieșeană, pot spune că a fost cea mai spectaculoasă evoluție din ultimii mei ani de carieră pedagogică în sensul că, în ultimul an de liceu când am preluat-o spre îndrumare, ea se vedea ca o posibilă candidată la pedagogie, să facă pian secundar. După câteva lecții mi-am dat seama că are capacitate foarte mare de a evolua, ceea ce s-a adeverit. A făcut progrese extraordinare de la an la an, ajungând să atace piese din ce în ce mai dificile. De fapt acestea au fost și principiile ei, voluptatea de a ataca un repertoriu de mare dificultate și complexitate. Și în acest recital a dovedit acest lucru cu *Nocturna nr. 2* și *Sonata după o lectură din Dante* de Liszt, o adevărată piatră de încercare pentru adevărații pianiști.

Doctorand Ioana Enoiu-Pânzariu, profesor la Colegiul Național de Artă din Iași, este foarte dezvoltată pianistic și în gândire. Este un element cu multiple posibilități pianistice, dotat cu un sunet calitativ, o manualitate frumos dezvoltată și, nu în ultimul rând, cu o gândire muzicală matură care îi permite să abordeze opusuri de mare dificultate, cum a fost și Sonata în si bemol de Chopin din seara recitalului.

Consider că toate aceste tinere pianiste vor continua cu succes o activitate solistică atât pe scena ieșeană, cât și în alte centre muzicale ale țării.

C. A.: Ele sunt produsul școlii ieșene de muzică și continuă o îndelungată tradiție pentru că, pe lângă talent sunt dotate și cu multă determinare. Îmi amintesc de alte evenimente din anii trecuți, când profesorul a cântat alături de studenții săi.

M.D.R.: Da, în 1980 la Botoșani a avut loc un **Concert de concerte**, în care eu am cântat Beethoven și Aved Eva, Liszt; în 2005, la un medalion Liszt eu am cântat *Concertul nr. 1* și Edit Dumea *nr. 2*, iar în 1987, pe 1 octombrie, de Ziua Internațională a Muzicii, am avut la Sala Coloanelor a Conservatorului ieșean un recital alături de o clasă foarte mare de studenți și absolvenți.

„Nu există mândrie mai mare și bucurie deplină pentru un student, decât atunci când își vede mentorul pe scenă, demonstrând practic prin demersul artistic, realizat la un înalt nivel, problemele teoretice discutate la clasa de pian sau dezbaterile cursurilor colective și de master” spune directorul adjunct al Colegiului Național de Artă, Marin Pânzariu, în prezentarea pe care o face profesorului Mircea Dan Răducanu la începerea *Cursurilor de măiestrie interpretativă* pe care le-a susținut în decembrie 2006 la Iași. Toți cei care, de-a lungul vremii i-au fost studenți la cursurile teoretice sau practice s-au alăturat tinerelor interprete și spectatorilor recitalului din 6 martie în urarea „La mulți ani, domnule profesor!”

CÂTEVA ASPECTE ALE RELAȚIEI DINTRE MEDICINĂ ȘI MUZICĂ

Prof. dr. Cornelia Apostol
Colegiul Național de Artă O. Băncilă Iași

Suntem deja, fiecare din noi, o întreagă simfonie

Medicina studiază cunoașterea și influențarea omului sub aspect organic și psihic.

Orice durere, boală, este rezultatul unei dereglări datorate în aceeași măsură alimentației, comportamentului și afectului, reminiscenței unui trecut tumultuos sau accidentelor.

Organismul uman este un întreg, ale cărui părți și funcții sunt în interdependență și a căror funcționare armonică definește starea de sănătate. Corectarea dizarmoniilor care reprezintă starea de boală este obiectul medicinei naturale. Organismul viu este structurat și funcționează animat de forțe sau energii care nu au natura materială sensibilă, dar au impact asupra structurilor sensibile.

În terapie se utilizează metode și mijloace ce respectă structura și funcționarea vie ale organismului, cu alte cuvinte nu tratează prin contracararea sau blocarea modalităților de manifestare a bolii (a simptomelor și semnelor sau a parametrilor biologici modificați care rezultă din analize de laborator), ci prin modularea forțelor care creează și întrețin viața în așa fel încât să devină invulnerabile sau rezistente la factori nocivi care cauzează și întrețin boala.

Mentalul lucrează după legi bine stabilite prin forma-gând. El influențează durerea, boala, dacă crezi cu adevărat în acest lucru.

Muzica se adresează direct organismului, comunicând infraverbal (fără cuvinte). Ea este un factor important al echilibrării și înnobilării personalității umane. Dicționarul ne arată că **muzicoterapie s.f.** = tratament medical prin audiții muzicale (fr. *musicothérapie*). Profesor doctor docent Andrei Athanasiu, membru al Societății Internaționale de Psihologie, afirmă că "prin muzicoterapie se înțelege un ansamblu de metode psihoterapeutice implicând participarea activă a bolnavului, utilizând complexul sunet-ființă umană în scop diagnostic și de tratament".

Muzicoterapia este promovată de medicina umană naturală (medicina alternativă, complementară, holistică). Prin medicină naturală se înțelege un complex de discipline și științe medicale noninvazive care acționează asupra persoanelor cu probleme de sănătate prin terapia naturală a diverselor afecțiuni.

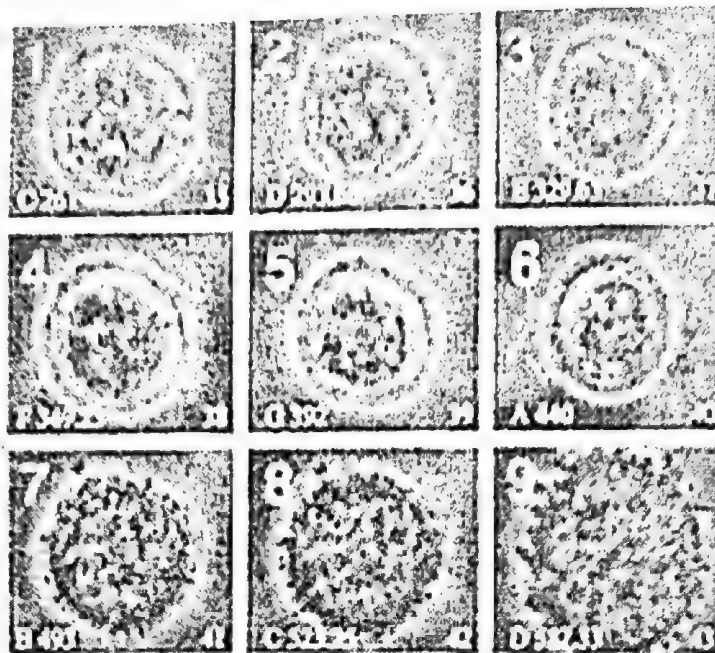
Muzica, remediu terapeutic

Se cunoaște puterea vindecătoare a sunetelor încă de pe vremea lui Pitagora. Se știa mai bine ca în zilele noastre că orice boală provine din modul de a gândi și a înțelege natura și locul nostru în armonia naturii. Pitagora numea vindecarea cu ajutorul sunetelor - purificare. El a conceput remedii atât pentru minte cât și pentru trup și suflet. Cu ajutorul unor instrumente adaptate de el compunea o muzică specială care diminua pasiunile inferioare. Sunetele calde și armonioase ne pot induce stări armonioase, benefice, menite să ne îmbunătățească starea de sănătate și calm și chiar ne pot face rezistenți la stresul zilnic. În școlile misterelor din Grecia antică și Egipt se credea că știința sunetelor și cea a vindecării erau sacre iar cunoașterea lor era rezervată numai inițiaților. În zilele noastre, mass-media ne bombardează încontinuu cu tot felul de așa-zise „muzici” zgomotoase, ale căror rezonanțe cel mai adesea nu le cunoaștem și care ne dau dureri de cap. Dacă ritmurile sunt haotice iar mesajul asociat lor este îndreptat către dezordine și depresie, nu trebuie să ne mirăm că devenim tot mai nemulțumiți și stresați.

Specialiștii în domeniul psiho-imunologiei au arătat că fiecare organ al sistemului imunitar este într-o strânsă legătură cu sistemul neuro-endocrin, postulând astfel relația de interdependență dintre gândurile, atitudinile, percepțiile și emoțiile unei persoane și starea sistemului imunitar al acesteia. Sunetele pot acționa direct asupra stării generale psihice și mentale și deci, implicit, asupra sistemului imunitar.

Muzica este o modalitate de a pătrunde în nucleul fiecărei celule, de a o face să vibreze la unison cu armonia întregului. Orice sunet care există în jurul nostru ne afectează mintea și trupul pe multiple niveluri. În majoritatea civilizațiilor străvechi muzica a fost folosită pentru virtuțile ei vindecătoare, sub formă de descântece, incantații, mantră sau sunete produse de diferite instrumente specifice. Unele incantații de acest gen nu au un ritm prestabilit, bazându-se numai pe respirație și pe susținerea anumitor vocale prin timbrul specific al vocii. Există la ora actuală în lume mai multe curente muzicale de acest gen. Călugării benedictini de la Santo Domingo de Silos din Spania spre exemplu, exprimă viața monahală bazată pe ciclurile liturghiei sacre ale Bisericii Romano-Catolice. Ascultându-le, mintea se liniștește, timpul pare a se opri, sunetele ne cuprind energic și în același timp liniștitor, pătrunzându-ne întreaga ființă, lăsându-ne o senzație de purificare foarte profundă. Muzica de acest tip este în primul rând o muzică pentru suflet. Corpul nostru poate fi considerat ca un instrument de autovindecare, căci în mod esențial el tinde către starea lui optimă. Fiecare celulă din corpul nostru este un rezonator de sunete și are un ritm specific propriu. Fiecare organ are ciclurile sale de viață (bioritmicitate), pulsul propriu, nota lui muzicală.

Compozitorul francez Fabien Maman (a obținut în 1980 Le Grand Prix de Composition Française și a concertat cu cvintetul său în toată lumea, a urmat cursuri de acupunctură și bioterapie în Franța, Japonia, China practicându-le apoi cu succes) crede că fiecărui om îi este asociată o frecvență de vibrație caracteristică. Această frecvență, pe care el o numește sunet fundamental, a fost pusă în evidență și verificată până la nivel celular cu ajutorul microscopului. Așa cum fiecare persoană are propriul ei sunet fundamental, tot astfel fiecare tip de muzică produce un anumit efect asupra ascultătorului, dar care, atenție, poate să difere în funcție de momentul în care este ascultat. De aceea, pentru a putea folosi cu adevărat puterea vindecătoare a sunetelor, este necesar să devenim mult mai conștienți de nevoile profunde ale sufletului și corpului nostru, de modul în care suntem afectați de lucrurile dinafara noastră. Celulele sănătoase devin mai vibrante și mai radiante atunci când sunt expuse sunetelor muzicii. Efectele observabile și măsurabile în prezent sunt schimbările care apar în fluxul sanguin sau viteza de reacție a mușchilor la sunete. De asemenea, s-a descoperit o legătură între secreția de endorfine (neurohormoni cu rol în neurotransmisie și modularea durerii) și neuropeptide (substanțe secretate de creier cu roluri multiple în susținerea funcțiilor cerebrale) și schimbarea stărilor emoționale. Studiile științifice arată că muzica face să crească serotonina (hormonul plăcerii) și în același timp să scadă ACTH-ul (hormonul stresului). Muzica ne poate transporta din starea beta a creierului (specifică stării de veghe) în starea alfa (specifică relaxării și stărilor de meditație), fără să adormim. La nivel fizic, ea afectează presiunea sanguină, pulsul, circulația, funcționarea creierului și metabolismul. Fabien Maman împreună cu Hélène Grimal, biolog și muzician, au studiat efectele sunetelor cu volum scăzut (30-50 de decibeli) asupra celulelor umane. Ei au montat o cameră video la un microscop la care au plasat lame cu celule cancerigene uterine, pe care le-au supus influenței diferitelor sunete (chitară, gong, xilofon, precum și voce umană) pe perioade de 20 de minute. Cea mai puternică influență se pare că a avut-o vocea umană. „Structura s-a dezorganizat rapid, spune Fabien Maman. Vocea umană pare să poarte în vibrația ei ceva mai puternic decât orice instrument: conștiința... Se pare că celulele canceroase nu au putut să suporte acumularea progresivă a frecvențelor vibratorii ale vocii umane.”



În acest experiment se probează distrugerea celulelor canceroase de tip Hela, cu ajutorul sunetelor produse de xilofon. S-a cântat scara ionică pe do la xilofon și apoi pe re și mi din octava următoare. Apoi s-a fotografiat la fiecare minut același grup de celule Hela. În numai 14 minute celulele bolnave au fost distruse prin utilizarea acestor frecvențe diferite.

Foto 2: Se poate observa destabilizarea progresivă a celulei odată cu adăugarea frecvenței re.

Foto 3: La adăugarea frecvenței mi se vede clar dezorganizarea nucleului.

Foto 6: Presiunea sonoră continuă să împingă membranele nucleare și citoplasmatică.

Figura 8: Explozia membranei nucleare

Figura 9: Celula a fost complet distrusă în 14 minute.

Alt studiu interesant a fost realizat asupra a două paciente bolnave de cancer la sân. Fiecare a fost supusă unei terapii tonale specifice (în care ea emitea anumite sunete) timp de trei ore și jumătate pe zi, pe o perioadă de o lună. În primul caz tumora a dispărut complet. În al doilea, pacienta a recurs la operație pentru a-și îndepărta tumora, care era deja redusă considerabil, iar după operație ea și-a revenit complet.

Muzica este capabilă să transforme ființa

Folosirea cunoștințelor de muzicoterapie poate conferi mari servicii omului modern. Aplicarea lor în mod inteligent va permite individului să-și păstreze un perfect control asupra stării lui de spirit și chiar, în fazele avansate, prin perseverență, să-l facă armonios. În zilele noastre, oamenii sunt distrași de cele mai diferite probleme și tentații, confruntându-se cu un întreg amalgam de trăiri mentale și emoționale. În astfel de situații, ei pot fi ajutați și reechilibrați în mod eficient cu ajutorul unei muzici adecvate. Totul este supus legii dualității. În ceea ce privește muzicoterapia se ține seama întotdeauna de următoarele contraste: BUCURIE-TRISTEȚE, TRIUMF-SENTIMENTALISM, VIGOARE-BLÂNDEȚE, MĂREȚIE-COMPASIUNE.

Prin intermediul muzicii, indirect, se va ajunge la crearea unor stări de spirit elevate sau la modificarea unor atitudini negative. Înainte de toate se va recurge la o muzică potrivită cu emoția și structura sufletească launtrică de moment a individului. Dacă acesta este cuprins de sentimente de tristețe, atunci pentru început cele mai potrivite vor fi o serie de melodii purtătoare ale aceluiași aer trist, melancolic. După aceea se va trece progresiv la o muzică marcată de ceva mai multă veselie. Este bine de știut că în muzicoterapie fiecare tranziție trebuie făcută pas cu pas și cu delicatețe. Iată câteva exemple (după A. Athanasie și F. Maman) pentru fiecare stare de spirit:

DESTINDERE

DEBUSSY: Sonata pentru flaut alto și harpă

PAGANINI: Concertul nr. 4 pentru vioară și
orchestră în re minor

SAINT-PREUX: Credo

SAINT-SAENS: Simfonia cu orgă nr. 3 în do

ELLINGTON: Perdido

CALMARE

DVORAK: Simfonia Lumea Nouă (Adagio)

FAURÉ: Requiem op. 48 (Agnus Dei)

MAHLER: Simfonia nr.3 (Langsam)

SENTIMENTALISM

BACH: Concertele brandenburgice nr.1 și nr.3

DEBUSSY: Nocturne

RAHMANINOV: Concertul nr. 2 op. 27 (Adagio)

SCHUMAN: Arabesc

CEAIKOVSKI: Concertul nr.2 pentru vioară op. 35
(Canțoneta)

VIVALDI: Anotimpurile (în special "Iarna")

TRISTEȚE

BRAHMS: Concertul nr. 2 pentru pian, op. 83 (p. a
III-a)

DEBUSSY: Clar de lună

MAHLER: Simfonia a IV-a (p. a III-a)

SAINT-SAENS: Carnavalul animalelor

WAGNER: Uvertura Tanhauser

Muzica ragas (India): BHAIRAVA

ECHILIBRU

ALBINONI: Simfonia și concertul nr. 5 op. 2

BACH: Arie

BEETHOVEN: Concertul pentru pian nr. 5 în si
bemol major op. 73

DEBUSSY: Dansuri sacre și profane

HOLST: Planetele (VENUS)

MOZART: Concertul pentru flaut și harpă nr. 2,
K2999 (andante)

BLÂNDEȚE

BEETHOVEN: Concertul nr.3 pentru pian op. 37
(p. a III-a)

DVORAK: Bagatela nr.3 op. 47

HAYDN: Concert pentru violoncel în Do (p. I)

HOLST: Planetele (NEPTUN)

MAHLER: Scene din Alsacia

MASSENET: Simfonia nr. 4 (p. I)

BUCURIE

BEETHOVEN: Simfonia nr. 7 op. 92 (p. I)

BRUCH: Concertul nr. 1 pentru vioară op. 26

HAYDN: Simfonia militară nr.100 (p. I)

MAHLER: Simfonia nr. 4 (p. a II-a)

RAHMANINOV: Simfonia nr. 2, op. 27 (allegro
molto)

CEAIKOVSKI: Frumoasa din pădurea adormită

TRIUMF

BEETHOVEN: Simfonia a V-a

HOLST: Planetele (MARTE)

MASSENET: Scene din Alsacia (2, 4)

RAVEL: Bolero

SMETANA: Patria mea (II, Vltava)

PINK FLOYD: Atom Heart Mother

SIMON & GARFUNKEL: Pod peste râu
învolverat

VIGOARE

BACH: Concertul brandenburgic nr. 2

DVORAK: Concertul pentru violoncel în si
minor op. 104 (p. a III-a)

STRAUSS: Moarte și transfigurare
(Transfigurare)

MAHALIA JACKSON: Abide with me

SOLEMNITATE

BERLIOZ: Harold în Italia (Procesiunea
pelerinilor)

BRAHMS: Simfonia nr.1 (Recviem
german)

Scopul terapiei muzicale este acela de a reduce stresul psiho-fiziologic, durerea, stările psihice negative. Aparent este foarte simplu pentru fiecare din noi să practicăm un asemenea tip de terapie: putem să renunțăm într-o anumită situație la un analgezic sau somnifer în favoarea ascultării muzicii care ne place. Totuși, o melodie la modă, deși ne place foarte mult ne poate aduce în timp într-o stare surprinzătoare de agitație mentală. Deci anumite compoziții pot avea și efect destabilizator. Trebuie să avem în vedere ca preferințele noastre să fie în acord cu energia reală pe care sunetele respective o poartă în mod obiectiv. Sunetele pe care terapeuții acestui domeniu le folosesc sunt în general sunete pure ale căror efecte au fost studiate experimental. Muzica ne leagă de cele mai profunde fibre ale ființei noastre. Și întrucât fiecare om este marcat de propria sa individualitate, nu este deloc hazardat să ne imaginăm că în viitor fiecăruia i se va putea prescrie o muzică potrivită pe simțirea și structura sa interioară, o muzică personalizată.

BIBLIOGRAFIE

APOSTOL, Ioan - *Paricularitățile adaptative neuro-endocrino-metabolice în recuperarea medicală*, Revista Română de Endocrinologie și Metabolism, vol.6 (nr. 3), 2007, Iași.

ATHANASIU, Andrei - *Medicină și muzică*, Editura Medicală, București, 1986.

DUHAMEL, Georges - *La musique consolatrice*, Ed. Rocher, Monaco, 1944.

L'ECHEVIN, Patrick - *Musique et médecine*, Stock, Delamain et Boutelleaux (Librairie), Paris, 1981.

LUBAN-PLOZZA, Boris, IAMANDESCU, Ioan Bradu - *Dimensiunile psihologice ale muzicii. Introducere în muzicoterapie*, Editura Romcartexim, București, 1997.

MAMAN, Fabien - *Une structure sonore pour le XXI siècle*, Paris, 1997.

PRIESTLEY, Mary - *Music therapy in action*, Constable & Co Ltd, London, 1975.

SHREEVE, Carolyn - *How far is sound & colour therapy medicine of the future?*, Journal of Alternative & Complementary Medicine, vol. 13 (nr. 5), june 2007.

DIVERSIFICAREA SONORITĂȚII VIOLONCELULUI, COORDONATĂ DOMINANTĂ ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN SECOLUL XX

Prof. Dr. Liliana Baci
Colegiul Național de Artă O. Băncilă Iași

I. Prezentare istorică asupra evoluției limbajului muzical

În secolul XX diversitatea de stiluri și evoluția limbajului muzical deschid porțile unui nou univers sonor în care modelele anterioare sunt îmbogățite, diversificate sau înlocuite. Apar modificări survenite în ordinea și modul de organizare a sunetelor, acumulări de noi mijloace de expresie puse în relație cu o anumită tematică, modalități proprii de abordare și realizare. Se caută un nou echilibru al structurii muzicale. *Noua Școală vieneză*, reprezentată de **Arnold Schoenberg** (1874-1951), **Alban Berg** (1885-1935) și **Anton Webern** (1883-1945), se impune prin modificările aduse în privința limbajului, a formelor muzicale și a manierei de a concepe structura muzicală și sonoritatea.

Abandonarea *tonalității*, a *temei*, dezvoltarea *formelor mici*, o nouă *distribuire a timbrelor*, utilizarea *serialismului dodecafonic* începând cu 1923, sunt câteva din modalitățile lor de abordare și realizare componistică. Metodele de *serializare* devin din ce în ce mai rafinate, ajungându-se la o muzică în care fiecare sunet este un punct cu coordonatele lui proprii: *înălțime, intensitate, durată, timbru*. Pentru fiecare din cei trei compozitori *timbrul* este un *parametru esențial al sunetului*. În acest sens revelatoare este piesa *Farben*, din cele *Cinci piese pentru orchestră, op. 16*, de **Arnold Schoenberg**, care constă din varierea timbrală a unui singur acord, sau *Cinci piese pentru orchestră, op. 10* de **Anton Webern**, unde melodia timbrelor substituie pe cea a înălțimilor.

Anton Webern analizează potențialul expresiv al fiecărui sunet și experimentează o nouă *varietate de sonorități*. Cele două lucrări pentru violoncel și pian, *Trei mici piese* și *Sonata* (1914), evidențiază funcția pe care o are culoarea sonoră în structurarea formei muzicale.

Cercetările făcute au arătat că *atonalismul* și *dodecafonismul* nu sunt apanajul școlii vieneze. Un anumit număr de compozitori, printre care belgianul **Désiré Paque** (1867-1939), cehul **Karel Smulders** (1863-1934), neerlandezul **Alphons Diepenbrock** (1862-1921), rusul **Vladimir Rebicov** (1866-1920), austriacul **Matthias Hauer** (1883-1959) au prefigurat această tehnică fără să cunoască *mișcarea vieneză* sau paralel cu aceasta. Se poate deduce faptul că **Arnold Schoenberg** s-a înscris într-un curent de preocupări ale timpului, pe care le-a ignorat, dar numai el a știut să creeze un univers sonor nou.

În Franța primul răspuns la uzura limbajului tonal l-a dat **Claude Debussy** (1862-1918), reprezentant de seamă al *impresionismului* în muzică. Rafinamentul și măiestria exprimării, *sonoritățile transparente*, fluctuațiile agogice, dinamice și de timbru, conturul imprecis al formei, limbajul armonic nou, reprezintă caracteristicile muzicii sale. **Claude Debussy** dezvoltă sistemul modal, utilizează *tonurile* suspendând rezolvările, creează un limbaj degajat de toate contingențele tonale, utilizează acorduri alterate sau acorduri noi în interiorul cărora desfășoară *armonia timbrelor*. Limbajul armonic al lui **Claude Debussy** refuză criteriile tradiționale, *el urmărește să creeze frumoase conjuncturi sonore care să vibreze cu simplitate, eleganță și grație*. Muzica sa are putere de exprimare fără a apela la intensități și masivitate, motiv pentru care a fost acuzată de lipsă de forță și vigoare, dar forța expresiei sale este dată de modul în care cumulează și coordonează elementele sonore. Un exemplu concludent este *Sonata pentru violoncel și pian în re minor*. **Claude Debussy** a exercitat o incontestabilă influență asupra contemporanilor și urmașilor săi, **Maurice Ravel** (1875-1937), **Edgar Varèse** (1883-1965), **Olivier Messiaen** (1908-1992), **André Jolivet** (1905-1974), **Pierre Boulez** (n.1925).

Maurice Ravel nu caută să descopere ceva nou, ci să desăvârșească ceva descoperit. Folosește din plin datele *artei impresioniste* pe care le înveșmăntează cu autoritatea și măsura *clasicismului*. El caută să

se exprime cu claritate și fără măreție într-un limbaj simplu și natural, în concordanță cu tendințele înnoitoare ale muzicii secolului XX; desenul melodic este ferm, ritmul net. Deși **sonoritatea** la **Maurice Ravel** are o densitate mai accentuată, păstrează totuși acea notă de transparență. Ritmurile precise, nervoase, culorile și combinațiile timbrale, conferă muzicii sale o **sonoritate** apropiată de cea spaniolă și de cea a jazzului. Această caracteristică este foarte bine reprezentată de *Sonata pentru vioară și violoncel* în *Do major* (1920-1922) compusă în memoria lui **Claude Debussy**, (în special partea a patra - *Vif*) și de *Sonata pentru vioară și pian* în *Sol major* (partea a doua - *Blues*).

O altă direcție majoră a secolului XX care s-a afirmat în paralel cu înnoirile aduse de *Noua școală vieneză*, dar opusă acesteia, a fost *muzica neoclasică* reprezentată prin generația **Béla Bartók** (1881-1945), **Igor Stravinski** (1882-1971), **George Enescu** (1881-1955), **Dimitri Sostakovici** (1906-1975). Acest model componistic este înțeles ca o reîmprospătare a vechilor ordini culturale și perceput într-o varietate de raporturi la tradiția istorică a muzicii. În consecință, în perimetrul atitudinii neoclasică apar o serie de nuanțări: *neoclasicism* propriu-zis, *neoromantism*, *neobaroc*, *neoimpresionism*.

Muzicologii au considerat ca punct de plecare al acestei estetici, lucrarea *Pulcinella* (1920) de **Igor Stravinski** care adoptă aspectul unei suite de dansuri încredințată unei mici orchestre în cadrul căreia instrumentele *tutti* se opun celor *concertino* în maniera *concerto*-ului *grosso baroc*. În anii următori, **Igor Stravinski** va scrie și alte lucrări, în toate genurile, dar numai aceasta va găsi expresia și în **sonoritatea** violoncelului.

În 1932 la cererea violoncelistului rus **Gregor Piatigorsky** (1903-1976) și în colaborare cu acesta, **Igor Stravinski** va realiza un aranjament pentru violoncel și pian intitulat *Suita italiană pentru violoncel și pian*. O altă lucrare pentru violoncel care se înscrie în estetica acestui curent este *Sonata a II-a pentru violoncel și pian* (1935), în care, **George Enescu** adaptează principiile clasice necesităților sale de expresie. Astfel, între pilonii tonali bine fixați ca centru de atracție *armonia este liberă*. **George Enescu** adoptă în general un principiu vechi al *formeii ciclice*, conform căruia cu excepția unei părți - de obicei *partea lentă* - toate părțile se mențin în tonalitatea de bază, principiu pe care îl îmbogățește cu noi valențe armonice și tonale. În partea a doua a sonatei îmbină principiile *fugii* cu cele ale *sonatei*. **Sonoritatea violoncelului** este bine evidențiată prin punerea în valoare a noi potențe expresive și tehnice ale interpretului.

Neoromantismul își găsește expresia în *Sonata pentru violoncel și pian în re minor, op. 40* (1934) de **Dimitri Șostakovici**. În *Allegro non troppo* violoncelul este interpretul unor stări emoționale succesive foarte clar exprimate prin abundența de indicații metronomice și nuanțe. Se poate afirma că marile curente care au traversat prima jumătate a secolului XX (*post-romantism*, *impresionism*, *expresionism*, *atonalism*, *dodecafonism* și *neoclasicism*) s-au remarcat și dezvoltat în două mari centre culturale: **Viena** și **Paris**.

În 1936, ca o reacție împotriva *neoclasicismului*, se constituie grupul *Jeune France* (Tânără Franță). Membrii săi, **d'Yves Baudrier** (1906-1988) care era și inițiatorul grupului, **Olivier Messiaen** (1908-1992), **Daniel Lesur** (1908-2002) și **André Jolivet** (1905-1974) sunt tineri compozitori animați de dorința de a propaga o muzică vivanță, de a face loc în discursul muzical spontaneității și emoției. Fiecare, în maniera sa, a rămas fidel devisei care i-a unit și anume, de a-i reda artei cu orice preț valorile sale umane. Ei sunt în căutare de mijloace de expresie capabile să traducă forța, diversitatea și sinceritatea emoțiilor și sentimentelor. **Olivier Messiaen** inventează un nou limbaj muzical pe care îl expune în *Technique de mon langage musical* (Tehnica limbajului meu muzical, 1944). Pentru el, muzica reprezintă o formă privilegiată de comunicare, în afara lumii, în afara normelor. Reprezentanții grupului *Jeune France* utilizează violoncelul mai mult ca membru în ansamblurile camerale decât ca instrument solist. Astfel, **d'Yves Baudrier**, compune două cvartete (1944, 1961) iar **Olivier Messiaen**, compune mai întâi un *Trio pentru vioară, clarinet și violoncel*, intitulat „*Intermède*” care va constitui una din cele opt mișcări ale celebrului *Quatuor pour la fin du temps* (Cvartet pentru sfârșitul timpului) pentru pian, vioară, violoncel și clarinet, (1941). **André Jolivet**, li se alătură cu *Suite pour trio à cordes* (Suită pentru trio de coarde, 1937), *Quatuor à cordes* (Cvartet de coarde, 1934), *Le Chant de Linos pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe* (Cântecul lui Linos pentru flaut, vioară, alto, violoncel și harpă, 1944). Există și o versiune pentru flaut și pian. Mai târziu, începând cu anul 1962, **André Jolivet**, abordează violoncelul ca instrument solist și compune *Premier concerto pour violoncelle et orchestre* (Primul Concert pentru violoncel și orchestră, 1962), *Suite en concert pour violoncelle seul* (Suită de concert pentru violoncel solo, 1965) și *Deuxième concerto pour violoncelle et orchestre* (Al doilea concert pentru violoncel și

orchestră, 1966). Daniel Lesur compune *La Fantaisie Concertante pour violoncelle et orchestre* (*Fantezia Concertantă pentru violoncel și orchestră*, 1994).

Procesul de emancipare a muzicii continuă făcându-și apariția noi curente tot mai radicale, mai izolate și contradictorii. După cel de-al Doilea Război Mondial are loc o adevărată explozie artistică. Analizând creațiile ce sunt reunite sub titulatura de muzică contemporană, se observă o totală lipsă de unitate, deoarece muzicienii scriu sau vorbesc cu limbaje diferite.

Se remarcă două încercări de sens opus, reprezentate de Iannis Xenakis (1922-2001) și John Cage (1912-1992).

Iannis Xenakis, de profesie arhitect, încearcă să stabilească o ordine matematică pentru a obține o muzică perfect calculată. Atunci când calculele matematice au fost mai dificile, le-a încredințat mașinii de calculat, apropiind astfel muzica de domeniul logicii simbolice. În extremă, John Cage și adepții lui sunt pentru o muzică total necalculată, spontană în exces. Ambele încercări sunt cazuri-limită care pun în evidență cele două laturi esențiale ale artei muzicale: rațiunea și inefabilul. Trecerea spre descoperirea lui John Cage s-a făcut prin intermediul muzicii aleatorice, a hazardului în care puterea de sugestie a interpretului reprezintă factorul principal. Apar curente care se referă la muzica electronică și concretă, altele încearcă să pună în evidență sursa spațială a muzicii prin stereofonie, organizare specială în spațiu a orchestrei sau gruparea mai multor orchestre, combinarea orchestrelor clasice cu banda magnetică. Nu trebuie uitat folclorul în care improvizația joacă un rol atât de important cât și jazzul, mișcare muzicală foarte energică a secolului XX.

Noua atitudine față de conținutul și forma artei muzicale generează o schimbare în concepția și tehnica de exprimare instrumentală a interpretului.

II. Mijloace și tehnici instrumentale de diversificare a sonorității violoncelului în muzica secolului XX

Dintre toate instrumentele, cele cu arcuș se caracterizează prin cea mai bogată și variată gamă de producere și diversificare a sunetului. Maleabilitatea lor și multiplele posibilități de execuție reprezintă oglinda esteticii secolului XX. Trăsăturile *legato*, *détaché*, *spiccato*, *martellato*, *staccato lejer*, *atacul la talon* și *cel de la vârful arcușului* în diverse asocieri, în toate gradele de forță-nuanțe, de la *ppp* până la *fff*, permit obținerea de sonorități dintre cele mai diferite. În prima jumătate a secolului XX compozițiile pentru violoncel se sprijină pe un sistem de scriitură care se încadrează în posibilitățile tradiționale ale instrumentului. Treptat, către ce-a de a doua jumătate a secolului XX se deschid porțile unui nou univers sonor în care modelele anterioare sunt îmbogățite, diversificate sau schimbate. Compozitorii inventează un material sonor nou, propunând modele de cântat care exploatează violoncelul în toate elementele susceptibile de a produce un sunet muzical sau zgomot caracteristic.

Efecte speciale sunt obținute prin lovituri cu degetele sau alte accesorii în cutia de rezonanță, cântat pe, sau dincolo de căluș, prăguș, cordar, pizzicato, vibrato în diferite maniere, folosirea variată a arcușului producând corzilor o gradăție de sonorități de la cele mai seci și întunecoase până la cele mai zgomotoase. Această diversificare a modurilor de cântat a condus la obținerea unui amestec inedit de sonorități. Notația convențională nu mai este suficientă și fiecare compozitor creează propria simbolistică ce reflectă o anumită acțiune instrumentală. Iată câteva exemple: I. Xenakis - *Nomos Alpha* (1966), *Kottos* (1977), ambele pentru violoncel solo, Maurice Ohama (1914-1992) - *Syrtes pour violoncelle et piano* (*Syrtes pentru violoncel și pian*, 1970), Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), *Intercomunicazione für Violoncello und Klavier* (*Intercomunicazione pentru violoncel și pian*, 1967), Wier Kurze Studien für Violoncello (*Patru studii scurte pentru violoncel* 1971), Osvaldas Balakauskas (n.1937) - *Orgija, Kataris pour violoncelle amplifié et bande magnétique* (*Kattaris pentru violoncel amplificat și bandă magnetică*, 1979), *Rimes et mesures dépourvues pour clarinette solo, guitare électrique, saxophone, trompette, trombone, percussion, violoncelle, contrebasse et bande* (*Rime și măsuri risipite pentru clarinet solo, chitară electrică, saxofon sopran, trompetă, trombon, percuție, violoncel, contrabas și bandă*, 1991), Ana Maria Avram (n.1961) cu lucrarea *Le jardin des sentiers qui se bifurquent, pour flûte, clarinette, piano, percussion, violon, violoncelle, synthétiseur et bande* (*Grădina cărărilor care se bifurcă, pentru flaut, clarinet, pian, percuție, vioară, violoncel, sintetizator și bandă*, 1996), Farangis Koja Nurulla (n.1972) cu piesa *Eluvia pour violoncelle et traitements électroniques* (*Eluvia pentru violoncel și tratare electronică*, 2002, Alcides Lanza (n.1929) - *aXents pour*

flûte, 2 clarinettes, basson, cor, trombone, percussion, alto, violoncelle, contrebasse et bande (aXents pentru flaut, doi clarineți, fagot, corn, trombon, percuție, alto, violoncel, contrabas și bandă, 2003), **Martin Bédard** (n.1973) - *D'Amours métal pour violon, alto, piano et bande* (D'Amours métal pentru vioară, alto, violoncel, pian și bandă, 2004).

Am analizat o parte din literatura pentru *violoncel* a secolului XX și am urmărit modul în care au evoluat mijloacele și tehnicile tradiționale cât și influența noilor tehnici asupra diversificării sonorității violoncelului.

Ca urmare a acestei cercetări am sintetizat informațiile obținute și le-am grupat după criterii ale tehnicii instrumentale: tehnica mâinii stângi, tehnica mâinii drepte și alte tehnici. Am făcut această clasificare în funcție de elementul tehnic care predomină, deoarece numai în rare situații mișcările unei mâini le exclud pe ale celeilalte.

III. Tehnica mâinii stângi

Armonicele

Utilizarea acestei sonorități a apărut ca urmare a dorinței compozitorilor de a colora, a diversifica și a obține anumite efecte sonore. Sunetele armonice denumite și *flageolette* au un timbru subțire care se aseamănă cu acela al flautului, apropiere care a fost menționată de **Hector Berlioz** (1803-1869) în *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (Marele tratat de instrumentație și orchestrație modernă) și de **Rimski-Korsakov** (1844-1908) în *Principii de orchestrație*. Există două feluri de armonice: naturale și artificiale. *Armonicele naturale*, se obțin prin ușoara atingere a corzii cu un singur deget în anumite puncte stabilite de construcția instrumentului, iar *armonicele artificiale*, prin combinarea a două degete, dintre care unul este apăsat pe coardă, iar celălalt o atinge superficial.

Un studiu efectuat asupra prezenței sunetelor armonice de-a lungul secolelor demonstrează utilizarea lor în forme destul de complexe încă din sec. al XVIII-lea. **Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville** (1711-1772) publică în 1738 o culegere de *Sonate op. 4*, intitulată *Les Sons harmoniques* (Sunetele armonice) unde se întâlnesc înălțări de sunete armonice în game cromatice, tril, duble coarde. **Francesco Galeazzi** (1758-1818) în *Elementi teoretico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino* (Elemente teoretico-practice ale muzicii cu un eseu asupra artei de a cânta la vioară) publicat la Roma în 1796, insistă asupra importanței de a stăpâni această tehnică, subliniind că sunetele armonice sunt capabile de o mare putere sonoră. În sec. al XIX-lea **Niccolo Paganini** (1782-1840) este cel care dezvoltă mai mult acest mod de a cânta: multiplică pasajele în sunete armonice artificiale, alternează sunetele ordinare cu cele armonice ornându-le câteodată cu *pizzicati*, utilizându-le în manieră polifonică. Contribuția pe care a adus-o **Niccolo Paganini** constituie un model pentru școala franco-belgiană. Astfel, **Jacques Féréol Mazzas** (1782-1849) scrie în 1832 *Méthode de violon* (Metodă de vioară) urmată de *Traité des sons harmoniques d'après le système de Paganini* (Tratat al sunetelor armonice după sistemul lui Paganini). **Giovanni Bottesini** (1821-1889) denumit și Paganini al contrabasului aplică această tehnică la instrumentul său și-i conferă în propriile compoziții pasaje apreciabile. *Armonicele* își găsesc ecou și în literatura pentru *violoncel*, dar cu moderație până în sec. XX. Primul violoncelist și pedagog care a analizat detaliat tehnica producerii acestui tip de sonoritate a fost **Diran Alexanian** în *Traité théorique et pratique du violoncelle* (Tratat teoretic și practic de violoncel), din 1914. Rezultatul cercetărilor sale constituie și astăzi baza de studiu pentru acest capitol al tehnicii violoncelistice. Metodele care au urmat, scrise de asemenea de violonceliști pedagogi consacrați (**Maurice Eisenberg** - *Cello Playing of Today* (Cântatul la violoncel în zilele noastre, 1955), **Paul Tortelier** - *How I Play, How I Teach* (Cum cânt și cum predau, 1984), **Jacques Wiedeker** - *Le violoncelle contemporain* (Violoncelul contemporan, 1993) reprezintă completări la baza creată de cercetările lui **Diran Alexanian** și fac ei înșiși trimiteri la *Tratatul* mai sus menționat.

Compozitorii sec. XX manifestă un interes sporit pentru diversificarea sonorității *armonicelor*. Unul din procedeele utilizate constă în intensificarea utilizării *glissando*-ului:

- I. *glissando*-ul mâinii stângi pe sunetele armonice naturale și artificiale
 - **Earle Brown** (1926-2002) - *Music for cello and piano* (Muzică pentru violoncel și pian, 1955)
 - **Betsy Jolas** (n.1926) - *Quatuor II* (Cvartet II, 1964)

- Vassil Kazandjiev (n.1934) - *Mirage für Clarinetto, Violino, Violoncello und Klavier* (Miraj pentru clarinet, vioară, violoncel și pian, 1997)

II. *glissando-ul arcușului de sus în jos pe sunete armonice naturale obținându-se efectul de tulnic*

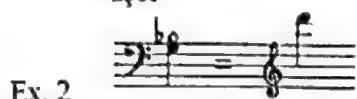
- Doina Rotaru (n.1951) - *Cello Sonata*

III. *glissando în sus și în jos, a degetului care atinge ușor coarda în cazul armonicelor artificiale, obținându-se efectul wa-wa.*

Se caută noi posibilități de obținere a *armonicelor artificiale*. Astfel, degetul al doilea este plasat la diferite intervale obținându-se rezultate sonore după cum urmează:

I. la *terță*, B. A. Zimmerman - *Konzert für Violoncello und Orchester* (Concertul pentru violoncel și orchestră, 1966)

- dacă este *terță mică* sunetul obținut este o *terță mare peste două octave* mai sus decât nota atinsă ușor



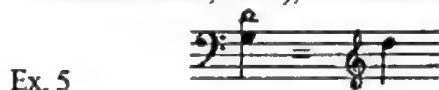
- dacă este *terță mare* sunetul obținut este cu *două octave mai sus* decât nota atinsă ușor



II. la *cvartă perfectă*, este cazul cel mai frecvent și se obține un sunet cu *două octave mai sus* decât înălțimea notei reale scrise pe portativ (Gyorgy Ligeti - *Concerto pour violoncelle et orchestre* (Concertul pentru violoncel și orchestră, 1966)



III. la *cvintă* (Maki Ishi (n.1936) - în lucrarea *LA-SEN II pour violoncelle seul* (*LA-SEN II* pentru violoncel solo, 1971), iar sunetul obținut este cu o *octavă mai sus* decât nota atinsă ușor



IV. la *sextă mare* rezultatul sonor este o *cvintă perfectă peste octavă*, mai sus decât nota atinsă ușor



V. în combinații *cvartă - terță - cvintă* cum se găsește în lucrarea lui M. Kagel (n. 1931) *Match für 3 Spielern* (*Match pentru 3 instrumentiști*, 1967)

Multiplicarea posibilităților de dispunere a degetului al doilea la intervale diferite are avantajul de a diminua schimburile de poziții. M. Kagel adaugă la sfârșitul piesei *Siegfriedp' Cello Solo* (*Siegfriedp'* pentru violoncel solo, 1977) un tabel al *sunetelor armonice artificiale* prin care arată diferitele posibilități de obținere ale aceluiași sunet armonic având degetul al doilea plasat la cinci intervale diferite: *cvartă perfectă, terță mică, terță mare, cvintă perfectă, sextă mare*.



Armonicile pot fi executate fără vibrato, sau cu toate variantele acestuia, cu sau fără surdină, ceea ce determină o mai mare diversificare a sonorității. Pentru a avea un sunet calitativ este necesară o anumită viteză la începutul trăsăturii, un elan în mișcare și găsirea *zonei optime de aderență a arcușului cu coarda* în funcție de tipul *armonice* de executat. Propun adaptarea locului de contact al arcușului cu coarda, după cum urmează:

- aproape de căluș, pentru armonicile la *cvartă* și la *terță*
- către tastieră, pentru armonicile la *cvintă* și *sextă*
- normal, la jumătatea distanței dintre căluș și tastieră, pentru armonicile naturale

De la François Couperin (1668-1733), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Luigi Boccherini (1743-1805), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Camil Saint-Saëns (1835-1921), Johannes Brahms (1833-1897), Claude Debussy (1862-1918), Maurice Ravel (1875-1937), George Enescu (1881-1955), Zoltán Kodály (1882-1967), Dimitri Șostakovici, (1906-1975), Witold Lutoslawski (1913-1994), György Ligeti (n. 1923), Pierre Boulez (n. 1925), utilizarea armonicelor și tehnica execuției acestora se îmbogățește continuu.

Vibrato

Primele indicații de *vibrato* la început de secol XX se întâlnesc la Maurice Ravel, Gustav Mahler (1860-1911) și Alban Berg. Ei sunt printre primii care propun notația de *non vibrato*, iar Claude Debussy pe cea de *poco vibrato*. Diversificarea *vibrato*-lui a constituit o preocupare și pentru compozitorii George Enescu (1881-1955), Béla Bartók (1881-1945) și Karol Szymanowski (1882-1937), care multiplică notațiile existente cu *molto vibrato* și *senza vibrato*. Până în anii '60 acestea erau categoriile de *vibrato* utilizate.

Elementele constitutive ale *vibrato*-lui care determină varietatea sa sunt *frecvența* și *amplitudinea oscilațiilor sunetului*. Amplitudinea poate fi mare, mică, uniformă și variabilă, ceea ce conduce la *vibrato larg*, *vibrato strâns* și *vibrato neregulat*. Începând cu anii '60 *vibrato larg* se amplifică până la oscilații în sus sau în jos de $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$ de ton, ajungându-se chiar la *distorsionare sonoră*. Un exemplu în acest sens sunt lucrările compozitorilor Costin Mioreanu (n.1943) *Couleur du Temps* (*Culoarea timpului*), Alain Louvier (n.1945), M. Kagel și Maurice Ohana.

Un alt tip de *vibrato* care se afirmă și ia amploare în a doua jumătate a sec. XX este *vibrato progresiv*. O lucrare reprezentativă pentru ilustrarea acestuia este *Mutations pour quatuor à cordes* (*Mutații pentru cvartet de coarde*) de Yves Clauvé (1971) în care compozitorul lucrează efectiv *vibrato*-ul pornind de la nuanța cea mai subtilă a mișcării și ajungând la distorsionări neregulate.

Efecte sonore speciale se obțin și prin asocierea *vibrato*-ului cu diferite *grade de presiune* ale arcușului asupra corzii. De exemplu M. Kagel cere în *Sextuor à cordes* (*Sextet de coarde*, 1953), o *presiune normală* pentru sunetele *non vibrato*, iar Paul Mefano caută în *Paraboles* (*Parabole*, 1965), o sonoritate originală obținută prin execuția unui *vibrato larg* în timp ce arcușul se plimbă pe *tastieră* cu *presiune scăzută*.

Glissando

Termenul există de mult timp și indică un procedeu care se utiliza înaintea secolului XX numai pentru a face legătura între sunete. Rapiditatea mișcării de execuție era raportată la contextul muzical (cantilenă sau pasaj de virtuositate) și subordonată criteriilor de gust artistic. În general compozitorii nu considerau necesar să noteze în partitură locul și modul în care să fie executat *glissando* (*gliss.*), lăsând aceasta la latitudinea interpretului.

În sec. XX compozitorii cercetează din ce în ce mai mult *efectele sonore* obținute prin varierea vitezei de mișcare cu care este parcursă lungimea distanței dintre sunete. În funcție de aceasta au fost stabilite cinci tipuri de *glissando*: *foarte lent*, *lent*, *rapid*, *foarte rapid*, *neregulat*. Voi analiza tehnica de execuție pentru cele două extreme:

- *glissando foarte lent*
- *glissando foarte rapid*

În cazul unui *glissando foarte lent*, presiunea degetelor asupra corzii este constantă, iar mișcarea de alunecare se desfășoară pe toată durata sunetului de la care se pornește, astfel încât să se poată auzi sunetele intermediare. Este dificilă execuția unui *gliss.* pe parcursul mai multor octave deoarece mișcarea trebuie gândită în așa fel încât urechea să sesizeze o uniformitate în derularea sunetelor intermediare. I. Xenakis oferă o soluție în acest sens recomandând în lucrarea *Kottos* pentru violoncel solo ca mâna stângă să rărească mișcarea către registru *acut* și să o grăbească către cel *grav*.

Pentru un *glissando foarte rapid* viteza mișcării va fi atât de mare încât să nu poată fi remarcat nici sunetul de plecare nici cel de sosire. Trebuie să se audă numai *gliss.* O variantă interesantă a acestui tip de *gliss.* se întâlnește la Marius Constant, în *Strings pour 12 cordes et clavecin* (*Strings pentru 12*

corzi și clavecin, 1972), unde leagă două sunete aflate la distanță de peste două octave prin înălțări de *gliss. rapide* pe care le numește *glissande în scară*.

Glissando poate fi executat pe o coardă sau două, *arco* sau *pizzicato* și asociat cu toate elementele tehnicii violoncelistice.

Micro-intervale

Denumirea de *micro-interval*, a fost dată tuturor intervalelor mai mici de un semiton. În muzica europeană interesul pentru acest tip de intonație datează de mult timp. Începând cu secolul XVIII compozitorii și interpreții au simțit necesitatea căutării unor noi intonații capabile să redea cât mai fidel finețea expresivității muzicale.

În 1796, **Giuseppe Galeazzi** (n.1771-1847), observa că vioara este capabilă să redea intervale foarte sensibile, în sensul lărgirii sau diminuării intervalului de *secundă mică* în funcție de starea de spirit generată de discursul muzical. Mai târziu în secolul XIX, **Bargiel Woldemar** (1828-1897) notează în cartea sa *Grande methode pour violon* (Mare metodă pentru vioară) *glissande* executate cu același deget pe o întindere de *sfert de ton* mai sus. În acea vreme nu exista un simbol pentru acest tip de intonație, motiv pentru care apărea indicația în cuvinte.

În secolul XX primii compozitori care au folosit *micro-intervalele* în muzica occidentală, au fost, **Julián Carillo** (1875-1965), **George Enescu** (1881-1955), **Aloïs Hába** (1893-1973) și **Ivan Wyschnegradski** (1893-1979).

Ivan Wyschnegradski, argumentează în revistele de specialitate din acea vreme, necesitatea introducerii *sfertului de ton* în muzică. Preocupările sale pentru *sfertul de ton* au fost sintetizate într-un *Manual de armonie în sferturi de ton* (1932).

Sonoritatea micro-intervalelor are o culoare aparte, obscură, interiorizată, diferită de strălucirea sunetului pur. Această modalitate de intonație nu reprezintă o inovație; este o dezvoltare a unei practici mai vechi din muzica orientală.

Alain Danielou (1907-1994) susține că sistemul temperat contrazice natura, deoarece intervalele temperate sunt artificiale, lipsite de *ethosul* pe care îl puteau exprima de exemplu modurile indiene.

Sfertul de ton (1/4) este cel mai intens și constant *micro-interval* folosit în muzica secolului XX. Printre lucrările de repertoriu ale violoncelului se impun:

- **George Enescu** - Sonata II pentru violoncel și pian (1935)
- **Julián Carillo** - *Concertino pour violoncelle et orchestre* (Concertino pentru violoncel și orchestră, 1958)
- **Krzysztof Penderecki** (n.1933) - *Sonata per violoncello ed orchestra* (Sonata pentru violoncel și orchestră, 1964)
- **Iannis Xenakis** - *Nomos Alpha pentru violoncel solo* (1965)
- **Cristóbal Halffter** (n.1930) - *Concierto für Violoncello und Orchester* (Concertul pentru violoncel și orchestră, 1974)
- **Tiberiu Olah** - *Sonata pentru violoncel solo* (1980)
- **Cristian Brâncuși** - *Variațiuni pentru violoncel solo* (1983)

Compozitorii au simțit nevoia de o diferențiere sonoră și mai sensibilă. Astfel tonul este divizat în 3, 4, 6, 8, 12, 16 părți.

Ivan Wyschnegradski în *Méditation sur deux thème de la Journée de l'Existence* (Meditație asupra două teme ale Zilei Existenței, 1926) pentru violoncel și pian folosește micro - intervale de 1/4, 1/3 și 1/6 dintr-un ton.

Julián Carillo (1875-1965) în *Concertino pentru violoncel și orchestră* (1958), împarte tonul în opt, utilizând pentru anumite pasaje, două-trei diviziuni: 1/8, 2/8, 3/8.

A. Hába, în *Suite for violoncello solo in the sixth-tone system*, op 85b (Suita pentru violoncel solo în sistem de șesime de ton, 1955), împarte tonul în șase : 1/6

Maurice Ohana este principalul reprezentant al unei împărțiri a tonului în trei părți (1/3), interval întâlnit în folclorul arab. El utilizează 1/3 în oscilație, ca un fel de vibrato cu amplitudine mare și în *glissando*. Un exemplu sugestiv este *Syrtes pentru violoncel și pian* (1970).

Compozitorii și-au creat propria simbolistică pentru a nota *micro-intervalele* lor. Aceste semne au un caracter general dar sunt excepții când același semn are semnificații contrare. De exemplu semnul care la **George Enescu** (1881-1955), **Ivan Wyschnegradski** (1893-1979), **Giacinto Scelsi** (1905-1988), desemnează $\frac{1}{4}$ de ton mai sus, la **Pascal Dusapin** (n.1955) înseamnă $\frac{1}{8}$ de ton mai sus. O altă formă foarte interesantă de realizare a *micro-intervalelor* este întâlnită cu precădere la **Iannis Xenakis** în *Nomos Alpha* (1965) și **Kottos** (1977) pentru violoncel solo. Este vorba de două sunete egale ca înălțime care sunt foarte ușor decalate unul față de altul, de ordinul a uneia sau mai multor *come*. Unisonul este realizat de *daumen* și *degetul 3* sau *4*, urmând ca unul dintre ele să efectueze un *glissando* în sus sau în jos, foarte puțin perceptibil, de atâtea ori cât este indicat în partitură.

Pizzicato

Acest procedeu este întrebuințat de foarte multă vreme fiind atribuit cu predilecție mâinii drepte. Chiar și *pizz bartókian* a fost considerat într-o anumită perioadă drept o invenție a compozitorului, dar cercetările au arătat că acest efect percutant obținut prin ciupirea corzii în așa fel încât să lovească tastiera, era menționat încă din 1624 în madrigalul *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (*Lupta dintre Tancredi și Clorinda*) de **Claudio Monteverdi** (1567-1643).

În sec. XX compozitorii demonstrează o mare inventivitate în tratarea *pizzicato*-ului a căruia utilizare o încredințează alternativ sau simultan ambelor mâini.

Pizzicato este realizat de *mâna stângă* în cazul unor pasaje rapide, sau pentru a executa corzi libere în timp ce se cântă *arco*. Astfel de situații sunt ilustrate în *Sonata op. 8 pentru violoncel solo* (1915) de **Zoltán Kodály**, în *Arcoströphe pentru violoncel solo* (1983) de **Patrice Sciortino** (n.1922).

Execuția *pizzicato*-ului simultan cu *ambele mâini* este mai rar întrebuințată și solicită interpretului o îndemânare deosebită. Am ales spre exemplificare un fragment din *Suite pour violoncelle seul* (*Suita pentru violoncel solo*, 1969) compusă de violoncelistul și compozitorul **Roger Albin** (1920-2001).



Uneori sunt folosite ambele mâini pentru a realiza o *legătură în pizzicato*, așa cum este cazul în lucrarea lui **Isang Yun** (1917-1995), intitulată *Glissées pour violoncelle seul* (*Glissées pentru violoncel solo*, 1970).



Primele trei sunete sunt executate de mâna stângă, iar ultimul de dreapta.

O variantă de *pizz.* frecvent întâlnită după 1970 este *pizz. cu unghia* atât pentru mâna dreaptă cât și pentru stânga unde coarda este ciupită de unghia degetului imediat următor celui care intonează sunetul, producându-se un sunet dur, bogat în armonice impare.

Pizz. poate fi executat în orice loc de pe coardă pornind de la cutia cuielor și până la cordar. Adesea este căutată sonoritatea *pizz.* între căluș și cordar pe 1, 2, 3 sau 4 corzi. (**Costin Mioreanu** în *Couleur du temps*).

IV. Tehnica mâinii drepte

În muzica secolului XX sunt utilizate toate părțile componente ale arcușului (*meșă, bagheta și șurubul*) singure sau în combinații care acționează prin *frecare* sau *percuție*. În consecință, tehnica de execuție se îmbogățește și apar termeni noi: alături de *arco* și *col legno* se întâlnesc *legno battuto*, *legno tratto*, *strisciato* (arcușul este înclinat în așa fel încât bagheta și meșa acționează simultan asupra corzii).

Un rol determinant în claritatea și timbrul sunetului îl are *zona în care se produce contactul arcușului (baghetă sau meșă) cu coarda*. Se pot distinge șase sonorități sensibil diferențiate între ele: la mijlocul distanței dintre *căluș* și *tastieră (sonoritatea reală a violoncelului)*, aproape de *căluș (sul ponticello)*, pe *tastieră (sul tasto)*, între *căluș* și *cordar*, pe *sub corzi*, dincolo de *prăguș* în cutia cuielor. La acestea se adaugă sonoritățile obținute prin acțiunea arcușului asupra accesoriilor (*cordar, căluș*) și cutiei de rezonanță a violoncelului.

Voi evidenția aspectele de inedit aduse de muzica sec. XX.

Sul ponticello

Primele exemple de *sul ponticello* în secolul XX se întâlnesc la **Karol Szymanowski** (1882-1937), **Gustav Mahler** (1865-1914), **Claude Debussy**, compozitorii Școlii de la Viena și **I. Stravinski**, **Zoltán Kodály**, **George Enescu**.

Acest mod de a cânta este însoțit câte o dată de indicațiile compozitorilor care exprimă ce fel de sonoritate doresc. De exemplu, **André Jolivet** în *Concertul pentru violoncel și orchestră* (1966), caută sonoritatea „*assez strident*”, **Gyorgy Ligeti**, dorește în *Cvartetul II* (1968) sonorități agresive, pentru care recomandă o execuție în *ff* cu o presiune mare a arcușului, cu sălbăticie. **Maurice Ohana** în *l'Anneau de Tamarit pour violoncelle et orchestre* (Inelul lui Tamarit pentru violoncel și orchestră, 1977), dorește o sonoritate ca de *percuție* și indică pentru aceasta utilizarea porțiunii foarte aproape de *talonul arcușului*. În general, acest *tip de sonoritate* este indicat în partitură prin cuvinte.

În prima jumătate a secolului XX, **Claude Debussy** în *Sonata pentru violoncel și pian*, notează, „*sur le cheval*” în timp ce compozitorii Școlii de la Viena, folosesc termenul „*am Steg*”, iar pentru revenirea la *sonoritatea ordinară* pe cel de „*gewöhnlich*”. La **Claude Debussy** termenul „*sur le cheval*” înseamnă de fapt „*sul ponticello*”, deoarece sonoritatea obținută prin cântatul într-adevăr pe *căluș*, contrastează cu cea realizată în apropierea *călușului*.

Diferența de *timbru* este determinată de distanța la care se află arcușul față de *căluș*. Aceste diferențe sunt notate câteodată de compozitori. De exemplu, *quasi sul ponticello*, la **George Enescu** și **Benjamin Britten** (1913-1976), *molto sul ponticello*, la **M. Kagel** și **Franco Donatoni** (1927-2000), *poco sul ponticello*, la **Toru Takemitsu** (1930-1996) și **Lukas Foss** (n.1922). *Sul ponticello* poate fi asociat diferitelor moduri de a cânta permițându-se astfel o *variere a sonorității sale*; *ponticello poco vibrato*, *molto vibrato*, *senza vibrato*, în trăsături de *détaché*, *spiccato*, *staccato*, *tremolo*, diverse combinații și *pizzicato lângă căluș*, cu sau fără *surdină*.

Sul tasto

Este poziția contrară celei de *sul ponticello* din care rezultă o sonoritate subțire dar catifelată, ușor învăluită, mai puțin penetrantă decât a *armonicelor*. Prezența în partitură este semnalată prin cuvinte, (*sul tasto*, *Griffbrett* - termen german).

Tehnica de execuție constă în *plasarea arcușului pe tastieră și deplasarea acestuia cu viteză mare și presiune minimă*. Obținerea purității sunetului depinde de modul în care interpretul știe să găsească echilibrul între cei doi parametri. În *Tratatul său de teorie și practică a violoncelului*, **Diran Alexanian** caracterizează această sonoritate drept *neclară* și insistă asupra necesității supleței în mișcarea rapidă a brațului. În muzica sec. XX sonoritatea *sul tasto* este asociată în general celei de *flautando* sau *flutato*, punându-se mai mult accentul pe *nuanțarea ei*. Ea poate fi diversificată prin aceleași procedee folosite în cazul celei *sul ponticello*. (**John Cage** - *Etudes boréales pour violoncelles* (Studii boreale pentru violoncel, 1978), **Gyorgy Ligeti** - *Concertul pentru violoncel*). Uneori este cerută o sonoritate intermediară, cum este cazul la **George Enescu**; *poco flutato*. Alteori, prezența sau lipsa *vibrato*-ului este cerută pentru a conferi o anumită culoare expresiei. De exemplu, **Henri Pousseur** (n. 1929)

utilizează ambele variante în *Odă* pentru cvartet de coarde, în timp ce Gyorgy Ligeti dorește în *Cvartet II* (1968) un *flautando* întotdeauna *nevibrat*.

Între căluș și cordar

Se obține o *sonoritate şuierătoare*, individualizată mai mult de ritm, deoarece înălțimea sunetelor este nedeterminată. Compozitorii pot, sau nu, să indice pe ce coardă doresc să se cânte. Se poate executa *arpeggiato* pe trei sau patru corzi (Karl Penderecki în *Capriccio per Siegfried Palm* - 1968), *duble coarde* (G. Scelsi în *Cvartet III* - 1963), pe coardă sau în percutări, folosind porțiunea de vârf a arcușului. Acest mod de a cânta este utilizat mai ales în combinații de sonorități. De exemplu Maurice Ohana caută o *sonoritate evolutivă* în care arcușul *pornește de pe cordar* și ajunge în *sul ponticello*. Philippe Capdenat în *Note d'espace pour violoncelle électrique et bande* (Notă spațială pentru violoncel electric și bandă magnetică, 1972) combină cântatul *col arco*, cu *pizzicate* dincolo de *căluș*, cu *col legno* dincolo de *căluș* și continuă către *cordar*.

Pe sub corzi

Este un procedeu care permite intonarea simultană a sunetelor pe corzile *Do* și *La*. Această tehnică asigură obținerea unei *sonorități constituită din sunete grave și acute intonate simultan*. Un astfel de exemplu se întâlnește în *Capriccio per Siegfried Palm* (1968) de Karl Penderecki.

Dincolo de prăguș

De obicei, pentru a facilita manipularea arcușului, poziția violoncelului este inversată. Se obține o *sonoritate foarte înaltă*.

Pe cordar

Arcușul se mișcă în diferite puncte ale *cordarului* (în extremități, sau la mijloc) obținând o *sonoritate difuză*. Se utilizează numai *meșa* arcușului. Este un procedeu folosit cu titlu de experiment.

V. Diverse tehnici

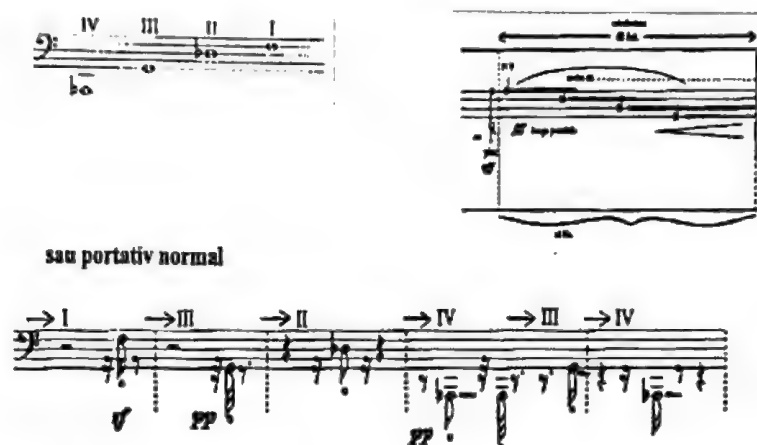
Scordatura

Este un procedeu de transformare a sonorității prin modificarea acordajului violoncelului pentru una sau mai multe corzi. Au trecut două secole de când Johann Sebastian Bach a fixat pentru Suita a V-a, pentru violoncel solo, acordajul *Sol-Re-Sol-Do*. În primele decenii ale secolului XX *scordatura* este reactualizată. Unul din primele exemple se întâlnește la George Enescu în *Octuorul* pentru coarde (1900). Acest procedeu este utilizat mai ales de compozitorii din Europa centrală și Rusia. Câteva exemple de scordatură, cu dezacordarea corzilor în ordinea IV - III - II - I, se întâlnesc în următoarele lucrări:

- Igor Stravinski, în *Ritualul primăverii*, 1913, la ultima măsură, coarda *La* de la violoncel este coborâtă cu un semiton (*Do-Sol-Re-Sol#*)
- Maurice Ravel, în *Daphnis și Chloé* (1912), coarda *Sol* a violoncelului este urcată cu un semiton (*Do-Sol#-Re-La*)
- Maurice Delage (1879-1961) în *Quatre Poèmes hindous* (1912) utilizează un violoncel cu acordaj tradițional (*Do-Sol-Re-La*) pentru primul poem și o scordatură a corzilor grave pentru următoarele:
 - Si - Fa#* (în loc de *Do - Sol*) pentru poemul numărul 2
 - Si - Fa* (în loc de *Do - Sol*) pentru poemele 3 și 4

În 1915, **Zoltán Kodály**, compune *Capriciu pentru violoncel solo (Si-Sol-Re-La)* și *Sonata op. 8* pentru violoncel solo (*Si-Fa#-Re-La*). În prima lucrare, utilizează *scordatura corzii a patra*, lărgind în acest fel registrul violoncelului către registrul grav, iar în cea de a doua îmbogățește gama de aliaje sonore prin *scordatura a două corzi*. Urmează o perioadă de dizgrație, după care, *scordatura* reapare în anii '60 la **Iannis Xenakis** (*Nomos Alpha - Fa#-Sol-Re-La*), **G. Scelsi** care propune în *Cvartet IV* (1964) o combinație foarte rafinată de scordaturi; vioara I - (*Sol- Si- Re#*, în loc de *Re- La- Mi*), vioara II - (*Fa grav cu o octavă mai jos - Re-Fa*, în loc de *Sol-La-Mi*), alto - (*Re și Fa în loc de Do, Sol*), violoncel - (*Do în loc de La*). Această tehnică de obținere a unor sonorități mai puțin obișnuite continuă să fie folosită dar într-o măsură limitată. În 1969, **Helmut Lachenmann** (n. 1935) propune în *Pression für ein cellist* (*Pression* pentru un violoncelist), o *scordatură* mai neobișnuită.

Ex. 10



Henry Dutilleux (n. 1916) folosește în *Trois Strophes sur le nom de Paul Sacher* (1982) scordatura a trei corzi, *La - Re - Fa# - Si b*

Literatura pentru violoncel oferă exemple de *scordatură* până la patru coarde:

- **Attila Bozay** (n. 1939) - *Formazioni per cello*, (Ansamblu de violoncele, 1971)
- **Robert Quatrefages** (1936) - *Phantasmata pour velle en 1/4 de ton* (1972)
- **Alain Bancquart** (n.1934) - *Symphonie de Chambre avec flûte et velle soli* (1980)
- **Michael Jarrell** (n. 1958) - *Assonance V, pour violoncelle et 4 groupes instrumentales*, (1990)

Un alt tip de *scordatură*, cu o întrebuințare mai rară este *scordatura în micro-intervale*. Un astfel de exemplu se întâlnește la **Alain Bancquart** în *Une et désunie. Double Trio à cordes* (*Una și dezunită* pentru două trio-uri de coarde (1970), unde TRIO A este acordat în manieră tradițională, dar TRIO B în *micro-intervale*:

Ex.11



În privința dezacordării violoncelului, unii compozitori cer ca aceasta să fie făcută înainte, alții în timpul execuției, ceea ce aduce o *modificare continuă a sonorității*. De exemplu compozitorul polonez **Henryk Mikolaj Gorecki** (n. 1933) indică în ultima parte din *GENESIS I, Elementi per tre archi op. 19 nr. 1* (1962) printr-un semn specific lui, dezacordarea lentă, printr-un *glissando* pronunțat a tuturor corzilor, în timpul execuției.


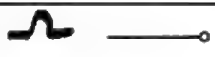
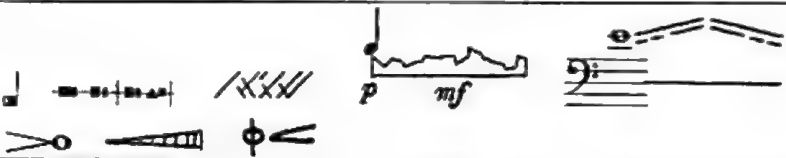

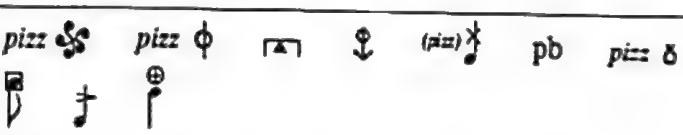
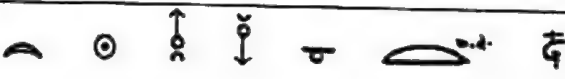
		3/4 ton mai jos	$\sharp b \quad db \quad lb \quad \flat \quad d \quad bb \quad bh \quad bh \quad \flat \quad \sharp b \quad bb$ $55 \quad \sharp \quad \sharp \quad \flat \quad \flat \quad \flat$
3.	În 6 părți	1/6 ton mai jos	$d \quad \flat \quad \flat$
4.	În 8 părți	1/8 ton	$\sharp \quad \uparrow \uparrow \quad \downarrow \downarrow$
		3/8 ton	ϕ
		5/8 ton	$\sharp \sharp$
		7/8 ton	$\sharp \sharp \sharp$

PRINCIPALELE ZONE DE CONTACT ALE ARCUȘULUI CU COARDA






Nr. Crt.	PE TOATĂ LUNGIMEA CORZILOR	Terminologie	
6.	PE TOATĂ LUNGIMEA CORZILOR	<i>Sur toute la longueur des cordes</i> (pe toată lungimea corzilor)	$\uparrow \downarrow$ $[\text{///}] \rightarrow$
1.	PE TASTIERĂ	<i>Griffbrett</i> (pe tastieră) <i>Tasto</i> <i>sul tasto</i> <i>poco tasto</i> <i>quasi tasto</i> <i>tasto-ponticello-tasto</i>	$\Psi \quad T$ ϕ $\infty \quad \infty$
2.	ÎN ZONA CĂLUȘULUI	<i>Am Steg</i> (pe căluș) <i>sul ponticello</i> <i>sur le chevalet</i> (pe căluș) <i>derrière le chevalet</i> (în spatele călușului) <i>au delà du chevalet</i> (dincolo de căluș) <i>environ le chevalet</i> (în jurul călușului) <i>près du chevalet</i> (aproape de căluș)	$\cup \quad \boxtimes \quad \sharp \sharp \quad \square$ $\cup \text{---} \text{///}$ $\uparrow \quad \cup \quad \uparrow \quad \downarrow \quad \times \text{---}$ $\text{---} \text{---} \text{---}$ $\text{---} \quad \cup \quad \cup$
3.	ÎNTE CĂLUȘ ȘI CORDAR	<i>entre le chevalet et le cordier</i> (între căluș și cordar)	$\uparrow \quad \uparrow \quad \uparrow \quad \uparrow \quad \uparrow$ $\text{---} \quad \text{---} \quad \text{---} \quad \text{---} \quad \text{---}$
4.	PE CORDAR	<i>sur le cordier</i> (pe cordar)	$\text{---} \quad \text{---} \quad \text{---} \quad \text{---}$ $\text{---} \quad \uparrow \quad \uparrow \quad \uparrow$ $\text{---} \quad \text{---} \quad \text{---}$
5.	ÎN SPATELE PRĂGUȘULUI	<i>Derrière le sillet</i> (în spatele prăgușului)	---

PRESIUNEA ARCUȘULUI EXERCITATĂ ASUPRA CORZII

PIZZICATO

Nr. Crt.	Variante	Notăție grafică
1.	Excesivă până la deformarea sunetului	
2.	Foarte slabă la limita audibilității	
3.	Variabilă	
Nr. Crt.	Variante	Notăție grafică
1.	Tradițional	
2.	Bartókian	
3.	Cu unghia	

ACȚIUNI PERCUTANTE

Nr. Crt.	Suprafața supusă acțiunii	Elementul care acționează	Notăție grafică
1.	Cutia de rezonanță	palma	deschisă 
		degetele	închisă 
	degetele	vârful	
		articulații	
		unghia	

2.	Tastiera	arcuș	cu lemnul	x
		palma	deschisă	
			închisă	
		degete		
3.	Căluș	arcuș		
		degete		
		arcuș	cu lemnul	
4.	Cordar	arcuș	cu șurub	

COMBINAȚII TIMBRALE

În secolului XX, compozitorii evidențiază potențialul timbral al violoncelului, atât ca instrument solo cât și în diverse *combinații timbrale*. Pornind de la formula clasică (de *duo*, *trio*, *cvarțet*, în care violoncelul este partenerul pianului și al celorlalte instrumente cu coarde) se ajunge la contopiri timbrale dintre cele mai variate și mai neobișnuite. Astfel, **sonoritatea violoncelului** este asociată particularităților de timbru specifice *instrumentelor de suflat*, *vocii*, *percuției*, *sintetizatorului*, alcătuind **sonorități de ansamblu** inedite. Creația muzicală cuprinde un număr din ce în ce mai mare de lucrări de acest gen. Iată câteva exemple:

- **Betsy Jolas** (n. 1926) - *Music for here pour basson solo avec accompagnement d'un alto et d'un violoncelle* (Muzică pentru aici, pentru fagot solo cu acompaniament de o viola și un violoncel, 1994)
- **Ștefan Niculescu** (n. 1927) - *Duplum* (1987) pentru violoncel, pian și sintetizator
- **Edison Denisov** (n. 1929) - *Le Cahier Bleu pour soprano, récitant, violon, violoncelle et 2 pianos* (Caietul Albastru pentru soprană, recitator, vioară, violoncel și 2 pian, 1984)
- **Pierre - Alain Jaffrennou** (1939) - *Propos pour flûte, clarinette, violon, alto, violoncelle, piano, 2 voix, et électronique* (Cuvânt pentru flaut, clarinet, vioară, alto, violoncel, pian, percuție, 2 voci și electronic, 1998).
- **Pierre Jodlowski** (1971) - *De Front pour clarinette, trompette, percussion, 2 violon, alto, violoncelle, contrebasse et dispositif électroacoustique* (Frontal pentru clarinet, trompetă, percuție, 2 viori, alto, violoncel, contrabas și dispozitiv electroacustic, 1999)

Instrumentiști - pedagogi, cum ar fi **Diran Alexanian** (1881-1954), **Maurice Eisenberg** (1900-1972), **Pablo Casals** (1876-1973), **Carl Davidov** (1838-1889), **Paul Tortellier** (1914-1990), **Janos Starker** (n. 1924), **Walter Schultz** (1887-1935), **Jacques Wiederkehr**, **Stephen Sensbach**, au compus, transcris și analizat materiale muzicale, cu scopul de a îmbogăți abilitățile existente și de a studia elementele cerute de noua tehnică interpretativă.

BIBLIOGRAFIE

ANGHEL, Irinel - *De la sonor la grafic, spiritul geometric al creației lui Anton Webern*, Revista Muzica, Nr. 3, 1991

ANGHEL, Irinel - *Orientări, Direcții, Curente, ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*. Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România

BARRAUD, Henry - *Pour comprendre les musiques d'aujourd'hui* (Pentru a înțelege muzica de astăzi), Éditions du Seuil, 1968

BLUM, David - *Casals et l'art de l'interprétation* (Casals și arta interpretării), by Éditions Buchet / Chastel, Paris, 1980

BOULEZ, Pierre - *Panser la musique aujourd'hui* (A gândi muzica astăzi), Éditions Gonthier, 1963

BUSONI, Ferruccio - *L'Esthétique musicale* (Estetica muzicală), Éditions Minerve, 1990

CHAILLEY, Jacques - *La musique et le signe* (Muzica și semnul), Éditions Rencontre, 1967

CODOBAN, Aurel - *Semn și interpretare*, Cluj-Napoca, 2003

FIRCA, Liliana, Clemansa - *Modernitate și avangardă în muzica ante și interbelică a secolului XX* (1900 - 1940), Editura Fundației Culturale Române, București, 2002

HARNONCOURT, Nikolaus - *Le discours musical. Pour une nouvelle conception de la musique* (Discursul muzical. Pentru o nouă concepție a muzicii), Traduit de l'allemand par Dennis Collins (Traducere din germană de Dennis Collins), Éditions Gallimard pour la traduction française, 1984

MALUSI, Lauro - *Il violoncello* (Violoncelul), Edizioni G. Zanibon, Padova, 1973

MUSSAT, Marie-Claire - *Trajectoires de la musique au XX-e siècle* (Traectorii ale muzicii sec. XX), © KLINCKSIECK, 1995

PENESCO, Anne - *Les Instruments à archet dans la musique du XXème siècles* (Instrumentele cu arcuș în muzica secolului XX), Champion, Paris 1992

WIEDERKER, J. - *Le violoncelle contemporain*, (Violoncelul contemporan), Sainte - Geneviève - des - Bois, L'Oiseau d'or éditions musicales, 1993

ZOICAȘ, TOMA, Ligia - *Universul gândirii xenakiene, oglindă a unui secol cucerit de știință*, Editura Muzicală, București, 2002

SIMFONIA VINULUI PE CARARILE LUI BACHUS

Prof. Dana-Louise Barnea și prof. Giorgică Alexa
Colegiul Național de Artă Octav Băncilă Iași

*P*ovestea vinului ține de miracol, unul de care dispunem adesea fără să ne dăm seama,

un miracol personal, am spune, dacă n-am ști că el aparține omului din cele mai îndepărtate timpuri. Folosit în practica ritualurilor precreștine, vinul a devenit, în timp, un simbol al sacralității, al sângelui Domnului. Minunea petrecută în Cana Galileii stă mărturie pentru metamorfozarea apei în vin și de atunci, alături de pâine, acesta nu va lipsi de la sfânta slujbă, din bisericile creștine. Astfel, se sugerează ideea că între grâu-pâine și vin există o legătură vitală, insuficient explicată în cuvinte, mai degrabă simțită ca sacră. Și în țara noastră, istoria cultivării viței-de-vie se pierde în negurile istoriei, mult înainte de începuturile erei creștine.

În peisajul vitivinicol românesc, podgoria Cotnari este, incontestabil, una dintre cele mai importante. Viile de la Cotnari au fost cultivate pe coastele dealurilor înalte care formează unitatea geomorfologică denumită Dealul Mare – Hârlău. Viile nu au aceeași vechime și nici o durată continuă, povestea lor constituindu-se treptat, sedimentându-se asemenea straturilor de pământ care le hrănesc. Atestările documentare permit o cronologie aproximativă a etapelor de expansiune, de regres și de relansare a viticulturii la Cotnari. Viile au apărut pe dealurile din hotarul târgului Cotnari, pe măsură ce acestea au fost defrișate și s-au creat poieni și pajiști. Cel mai important este Dealul Cătălinei, cel mai înalt de la Cotnari, care stă de strajă, cu o cetate geto-dacică din secolul al IV-lea î.Hr. și cu viile care produc renumita Grasă de Cotnari, deal menționat pentru prima dată în 1617, când Mănăstirea Voroneț primea aici o danie de două fâlcii de vie.

În secolul al XIX-lea, viile de pe Cătălina au ajuns, în unele locuri, aproape de vârful dealului, dar apoi au dispărut, fiind părginite. În secolul trecut, replantate aici refac gloria podgoriei, redându-i acesteia faima de altădată. În întreaga podgorie, care poartă astăzi vestitul nume – Cotnari -, o umbră voievodală străbate prin veacuri. De la Deleni și până la Târgu Frumos, de la Hârlău până la Cotnari, imaginarul colectiv înobilează locuri și lucruri cu prezența tutelară a celui "Princeps omni laude maior" – cum îl elogia Dimitrie Cantemir, ctitor nu numai de țară și de lăcașe de rugă, "dar și dătător de legi și datini" (Mihai Eminescu), o personalitate istorică a cărei complexitate și a cărei măreție sunt binecunoscute.

Cadrul natural este dat de rezultanta fericitei complementări interactive a factorilor suport, litopedo-geomorfologici, cu factori externi, bioclimatici, complementaritate reflectată într-o ambianță ecologică ce conferă viticulturii exclusivitate în ceea ce privește folosința. În nicio altă zonă a țării și în puține locuri în lume, natura, omul și vinul nu s-au armonizat la asemenea parametri de calitate. Nu se poate trece cu vederea tâlcul rostirii lui Mihail Sadoveanu, care sesizează plastic și concis esența armoniei viticulturii cu natura de aici prin "...anume plămadă a țărânei, anume înălțime a locurilor, anume cumpănă a căldurii, uscăciunii și umezelii aerului anume adăpost de vanturi, anume soiuri de viță..."

La acest anume sadovenian, cunoscutul geograf I. Gugiuman un îndrăgostit de aceste plaiuri și de produsele acestora, adauga anume efecte foehnice ale maselor de aer o anume radioactivitate din straturile pământului și o anume chibzuială a podgorenților locali, concluzionând ca vinurile de Cotnari își etalează calitățile inconfundabile numai în condițiile de roca, sol, hidrologie și clima specifice acestei zone.

Din timpuri îndepărtate frumusețea, specificul și renumele podgoriei, precum și particularitățile vinului obținut aici au inspirat personalități din diferite domenii (muzica, literatura, istorie, etnografie etc.) care s-au întrecut a le releva calitățile.

În lasul multicultural , fosta cetate de scaun a Moldovei , licoarea care poarta numele de Cotnari a stimulat creatia celor nascuti in aceste parti sau care s-au stabilit aici .

Astfel nu putini poeti intre care Al. Saizu-Nona si-a gasit in insusirile Cotnarului sursa inspiratiei:

„Cand iau Cotnarel in gura
Ori pun gura pe Cotnar
Intra muza-n bautură
Aducându-mi sfantul har “.

De asemenea , Pastorel Teodoreanu a surprins caracteristicile definitorii ale vinului de Cotnari: “
Cu gust de coaja de nuca , foarte parfumat , cel mai nobil , cel mai sincer , cel mai puternic , un adevarat rege-soare al vinurilor . E singurul vin din lume care înbatrânește mereu , desavârsindu-se pe an ce trece
.”

Si in poezie Pastorel a exprimat contopirea vinului de Cotnari cu Soarele , contopire care sugereaza fie culoarea , fie taria vinului, fie astrul ca principala sursa a devenirii boabei de strugure , fie valoarea curativă si inspiratoare a vinului :

“ Afla bând paharul
Mic dar venerabil
Ca nu-i vin Cotnarul
Ci soare potabil ! ”

Cotnarul a patruns si in melodiile lautaresti , leac al aducerii aminte sau al uitarii , ca in cantecul lui Mirica , lautar intalnit de “boltangii” pe Dealul Catalinei :

“ Foaie verde de țârțără
Am avut si eu o pără
Dar Cotnarul cel curat
De pacat m-a usurat....
Dragostea-i mare pacat !
Foaie verde grasa , grasa
Era lelea mai frumoasa
Cand sedeam si eu acasa
Dar de cand m-am catanit
Strugurel s-a parguit
Si-am uitat daca-m iubit “
Of , of , of , blestemat
In Cotnari te-ai inbuibat !”

Lungul drum al vinului își are înscrisă povestea în fiecare dintre etapele parcurse de la boabă de strugure nedesprinsă încă de ciorchine la simfonia care aduce împreună strugurii în același vas pentru a se transforma în zeama dulce-acrișoară. Mustul devine astfel vestitorul unei licori magice, care însoțește omul în clipele de tristețe, dar mai ales în cele de bucurie. Băutura lui Bacchus devine nelipsită la petreceri, acompaniată fiind sau acompaniind cântecele de joc și de voie bună, de la hore sau șezători.

Cântecul lăutarului, fără să fie stropit cu vin, rămâne fără ecou în sufletul ascultătorului, acordurile muzicale fiind nelipsite din cârciumi sau din hanurile de la răscruci de drumuri.

Același Sadoveanu recrează atmosfera “toamnei aurii”aducând, cu fiecare lectură a “Hanului Ancuței” pofta degustării vinului și a poveștii, a legendelor de demult, când petrecerea presupunea o armonizare a simțurilor și a gesturilor, a contururilor și a detaliilor.

Ca orice lucru care se vrea apreciat, vinul pretinde un ritual care nu exclude, așa cum este firesc, interesul, atenția și acuitatea simțurilor care conduc la...” o beție a simțurilor”. Considerat el însuși o adevărată artă, vinul nu este numai rezultatul unei munci asidue, ci și răaplata celor aleși, care știu că “finalul încoronează opera”.

Ingredient nelipsit al “bețiilor dyonisiace”, apreciat de romantici ca element care favorizează refugiul într-un univers compensatoriu, vinului nu i-au lipsit nici reproșurile și nici limitele de a fi asociat cu diverse stări și ocazii deosebite, cu diferite feluri de mâncare, cu regiuni ale țării sau chiar ...cu oamenii.

Îndelung și migălos “meșteșugit”, bucurându-se de grația razelor de soare, dar și de grijulia pricepere a omului,vinul rămâne un paradox: el este cel care ne poartă cu gândul pe nebănuite portative, fiind adjuvant al creativității, dar și cel care ascunde în buchetul său sămburele adevărului, cel care

dezleagă limbi și simțuri, nu degeaba "In vino veritas". Muza artiștilor, dar și a oamenilor obișnuiți, cei care ascund, de cele mai multe ori miracolele în gândurile lor, vinul devine pretext pentru celelalte arte. Dacă rețeta fericirii rămâne o enigmă greu de elucidat ingredientele necesare se dezvăluie cunoscătorilor :muzica și vinul, într-o armonie desăvârșită, o simfonie a cărei valoare nu poate fi recunoscută decât unitar și resimțită ca inefabil.

BIBLIOGRAFIE

Academia Română, Institutul de Etnografie și Folclor, "C. Brăiloiu" - *Sărbători și obiceiuri*, vol. IV, Editura Enciclopedică, București, 2004.

AGAPIE, OPRIA, Larisa, Gheorghe - *Folclor muzical românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983.

COTEA, V.D., coordonator - *Podgoria Cotnari*, Editura Academiei Române, București, 2006.

COMBES, Daniel - *Epopoea Vinului*, Institutul European, Iași, 1996.

GHINOIU, Ion - *Obiceiuri populare de peste an*, Dicționar, Editura Fundației Culturale Române, București, 1997.

PANFILE, Tudor - *Sărbătorile la români*, Editura Saeculum, București, 1997.

MARIAN, Simion, Fl. - *Sărbătorile la români. Studiu etnografic*, vol. I și II, Editura Fundației Culturale Române, București, 1994.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

CONCERTUL PENTRU CLARINET ȘI ORCHESTRĂ

ÎN LA MAJOR, OPUS 622

Elev, clasa a XII-a **Daniel Bălței**
Colegiul Național de Artă *O. Băncilă* Iași
Prof.îndrumător **Maria Georgeta Popescu**

Clasicismul este un fenomen estetic și ideologic care apare în cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII - lea, mai întâi în Franța, ca o consecință a contradicțiilor pe plan social și ideologic, manifestându-se în artă prin tendința spre simplitate, claritate, logică și echilibru în tratarea unor teme cu un adânc conținut uman general valabil.

Atunci când studiem o operă clasică suntem înclinați să vedem în ea logică și rațiune, armonia luminilor și culorilor, simplitate prin renunțarea la complicații inutile, ordine și simetrie, echilibru între conținut și formă, într-un cuvânt un anumit grad de perfecțiune artistică. În dorința de a ajunge să-și făurească despre fiecare lucru sau ființă în parte o imagine în care să fie cuprinse toate trăsăturile cu adevărat esențiale, clasicii elimină tot ce este prea individual, reținând numai caracterele generale. Pentru artistul clasic convingerea că omul este elementul cel mai interesant și mai desăvârșit devine măsura tuturor lucrurilor, totuși clasicismul indiferent de ramurile în care s-a manifestat și-a avut limitele sale izvorâte din recunoașterea legilor de dezvoltare ale societății și din caracterul limitat al ideologiei burgheze. Ca urmare a acestuia apare înclinația spre abstracție și tendința de a separa artele și chiar genurile.

Clasicismul vine și cuprinde toate cuceririle anterioare muzicii și cu baza unui proces de sintetizare, a creat calitativ o artă nouă, cu o largă putere de generalizare, năzuind spre simplitate, sinceritate și naturalitate. În noul stil se oglindește mai puternic optimismul vieții, izvorât dintr-o mai accentuată apropiere de bogăția artei populare. În muzica clasicilor vinezi ne izbește în primul rând atmosfera ei luminoasă, conținutul muzical propriu-zis înflorit de ritmul dansului și cântecului popular, prin apropierea nemijlocită a omului cu natura.

Elementele esențiale ale muzicii – melodia, ritmul, armonia – au suferit transformări importante.

Melodia clasică este spontană, sinceră, simplă, alimentată de un ritm ordonat în care figurile formează unități simetrice de o mare perfecțiune. Melodia clasică este echilibrată, fără intervale prea mari, limitându-se la sistemul funcțional major-minor. Melodia de tip acordic decurge din înălțări armonice în sensul precizării treptelor funcționale și a succesiunii lor.

Limbajul armonic este dominant, iar polifonia și gradul ei de întrebuințare diferă aproape de la compozitor la compozitor. Orchestra se îmbogățește, se amplifică și trece din sfera restrânsă a caracterului de câmară, în concerte publice legate de muzica ocazională. Stilul muzical clasic se manifestă prin claritate și echilibrul formei, legat indestructibil de conținut.

Printre promotorii stilului clasic a fost și marele compozitor W. A. Mozart, născut la 27 ianuarie 1756 la Salzburg în familia lui Leopold Mozart, violonist, compozitor și capel-maestru la curtea episcopală din localitate. Mozart s-a născut cu o înclinație muzicală excepțională astfel explicându-se și manifestarea lui timpurie artistică muzicală. Peste tot s-a afirmat că era un interpret excelent la clavecin, orgă și vioară, stârnind admirația și încântarea tuturor. Era chemat la toate curțile Europei, i se dădeau comenzi pentru lucrări festive ce trebuiau prezentate la anumite solemnități.

Punctul de greutate în creația sa îl constituie opera, gen în care Mozart este o perfecțiune. A compus peste 20 de opere, iar cele care i-au adus gloria de mare muzician sunt „Răpirea din Serai”, „Nunta lui Figaro”, „Don Giovanni”, „Flautul Fermeecat” și „Cosi fan tutte” etc.

Faptul că Mozart a dat o importanță atât de mare genului de opera nu înseamnă că muzica instrumentală s-a bucurat de mai puțină atenție. Este adevărat că punctul de greutate al creației sale îl

constituie opera, dar tot atât de evident este și faptul că în muzica instrumentală, simfonică și de cameră a scris un număr imens de lucrări, în mare parte de o valoare artistică inegalabilă. Eseul instrumental al lui Mozart s-a pregătit treptat, paralel cu dezvoltarea genului de operă. Multe elemente ale stilului simfonic s-au elaborat în muzica de operă, astfel că între cele două genuri de creație există o strânsă legătură. Pentru muzica instrumentală a lui Mozart au importanță nu numai anumite procedee și imagini tipice de simfonizare cristalizate în domeniul operei, dar însăși concepția dramatizării, aprofundării dramatismului care a avut loc în primul rând în operă, are o mare importanță pentru simfonie sau concertul instrumental. Mozart înțelege mai bine importanța formei de sonată, a dezvoltării părții mediene, ca și problema ciclului de sonată. Simfonismul lui Mozart este mai variat și mai bogat în contraste decât al lui Haydn, Mozart ajungând mai repede la expunerea dezvoltată a temei și la înțelegerea importanței romantice.

Interesul lui pentru alegerea și combinarea timbrelor se releva mai cu seamă prin rolul pe care l-a acordat instrumentelor de suflat, fie în ansamblul de cameră, fie în concertele solo pentru fagot, flaut, corn și clarinet. Concertul instrumental a fost un gen foarte iubit și apreciat de Mozart, îmbogățind literatura muzicală destul de săracă până atunci. A compus 41 de simfonii, 7 concerte pentru vioară și orchestră, 27 de concerte pentru pian și orchestră, 4 concerte pentru corn, 2 concerte pentru flaut, 1 concert pentru flaut și harpă, 1 concert pentru fagot, 1 concert pentru clarinet, 2 simfonii concertante (gen în patru părți dar cu instrumente soliste – una pentru vioară și violă și una pentru instrumente de suflat), peste 20 de sonate pentru pian, sonate pentru pian și vioară, sonate pentru clavecin și vioară, sonate pentru vioară, 32 de cvartete, din care ultimele sunt considerate capodopere, 8 cvartete în care unește coardele cu suflători, 15 misse și un requiem.

Făcând parte dintre marii maeștri ai vremii sale, Mozart a valorificat în cele aproape 400 de lucrări ale sale toate posibilitățile de expresie ale stilurilor muzicale.

Deschizător de drumuri în teatrul muzical, autor de misse, simfonii, concerte, uverturi, serenade, divertismente, cvartete, cvintete, trio-uri, sonate, arii de concert și lied-uri, Mozart a atins cu geniul său toate genurile și formele muzicale astfel încât nici unul dintre ele nu a rămas în afara sferei uimitor de largi și cuprinzătoare a talentului său unic. Toate creațiile sale strălucesc și palpită de sentimentul pasionat al dragostei față de viață, oameni și artă. Pretutindeni se afirma entuziasmul unui suflet setos de fericire și lumină, care își înveșmăntează suferința, aspirațiile, tristețea și bucuria în frumusețea sonoră desăvârșită.

În creația mozartiană concertul, pentru unul sau mai multe instrumente și orchestră, ocupă un loc deosebit. Concertele sale se înscriu pe o înaltă treaptă de desăvârșire în îndelungatul proces istoric de delimitare în cadrul simfonismului de cristalizare formală a stilului concertant. Forma de sonata folosită în primele mișcări ale concertelor, apare mult îmbogățită de conținutul ei tematic, datorită concepției estetice a lui Mozart, care vedea în muzică o reflectare a vieții, o ciocnire de forțe, caractere, sentimente și gânduri.

Sfera de imagini ale concertelor sale este largă și uimitor de cuprinzătoare, dezvoltările sunt pline de tensiune dramatică, iar soluția conflictelor inițiale (în prima mișcare) apare într-o apoteoză de lumină și optimism în strălucirile sale finaluri, structurate în formă de sonată, rondo-sonată, sau temă cu variațiuni.

Scris în 10 zile și terminat un 7 octombrie 1791, cu două luni înaintea morții compozitorului, concertul pentru clarinet și orchestră în La major poartă urmele acelei toamne tragice și reflectă preocuparea constantă pentru genul concertant, cultivat de-a lungul întregii sale vieți. Dedicatie adresată unui vestit clarinetist Anton Stadler, subliniază legătura strânsă compozitorului cu viața muzicală a epocii și cu marii interpreți. Era firesc că Mozart, care a introdus clarinetul în orchestra simfonică și i-a dedicat un rol important în partiturile ultimelor sale capodopere, să îmbogățească literatura concertantă cu o lucrare pentru acest instrument, cu timbrul său dulce și evocator, cu mlădierea sa expresivă să rivalizeze cu ansamblul orchestral.

Concertul pentru clarinet și orchestră poartă urmele tragice ale ultimelor luni de suferință din viața autorului. Conceput în tonalitatea luminoasă a lui La major este o capodoperă încă neîntrecută în literatura concertantă a instrumentelor de suflat. Ca și în celelalte creații din acest ultim an, în concert domnește o atmosferă melancolică, de tristețe resemnată. În acest sens, cele trei părți nu sunt, conform tradiției, contrastante, ci au o stare comună, o undă de durere ce trece prin întreg discursul muzical, dând până și rondo-ului o undă de târzii regrete. Din cele trei părți, a doua este un cântec de o puritate

impresionantă, iar cele două părți care o încadrează par a fi mai reținute decât de obicei și acoperite de o nostalgie ascunsă.

Partea I, Allegro în formă de sonată, începe cu un tutti vioi, în care se aude tema I intonată la unison de clarinetul solist și viorile prime, cu acompaniament de optimi egale al corzilor grave. Melodia senină, de o frăgezime tinerească, este redată cu luminozitate de talentul individualizat al solistului. După o repetare a ei în forte, tema I se încheie cu un motiv "cheie", apoi în locul temei secundare, aceeași idee principală este expusă în stil imitativ, de instrumentele de coarde, într-o sonoritate delicată ca și cum autorul ar dori să o fixeze bine în memoria ascultătorilor.

Un nou motiv a cărui desen cuprinde un ritm caracteristic și o figură împodobită cu un tril încheie, într-un joc de imitații al viorilor, expoziția tematică a orchestrei. Abia acum solistul se desprinde de ansamblul simfonic și reia tema I secondat de viorile prime cu acompaniamentul discret al celorlalte coarde, pentru a se lega prin fine broderii sonore de noi melodii ce îmbogățesc sfera imaginilor muzicale. Auzim la început o melodie cantabilă și expresivă, apoi o temă șăgalnică introdusă după o scurtă replică de două măsuri ale orchestrei. Acest element tematic, jucăuș și luminos se extinde în cântul clarinetului până când viorile readuc tema I pe care solistul o înconjoară cu o figurație strălucitoare, iar motivul "cheie" al orchestrei încheind expoziția tematică.

Dezvoltarea este dramatică prin schimbările neașteptate ale planurilor tonale și prin dialogul plin de viață și fantezie dintre solo și tutti. Ea prelucrează tema I, prilejuiește scurte apariții ale elementelor tematicii secundare, pune în valoare virtuozitatea și cantabilitatea instrumentului solist, în episoade, pe alocuri patetice și se încheie prin revenirea motivului "cheie" al orchestrei. La sfârșitul dezvoltării, clarinetul solist readuce profilul luminos al temei principale (Repriza). Concluzia primei părți bazată pe motivul "cheie" al orchestrei este o sclipitoare revărsare de vervă și o continuă întrecere între solo și tutti.

Partea a II-a, Adagio, este o întrupare a stilului cantabil instrumental al lui Mozart. Melodia visătoare și meditativă ce stă la baza ei, este pătrunsă de intonația cântecului popular german. La început ea este intonată în piano de clarinetul solo cu acompaniamentul coardelor, apoi este repetată de vocile îngemănate ale cvartetului de coarde. Reexpoziția temei în aceeași succesiune ca la început, întâi de instrumentul solist apoi de orchestră, conduce spre o concluzie în care solistul brodează gingașe desene întreținute cu elementele unice melodii ce dă viață părții lente.

Partea a III-a, Allegro – Rondo este structurată în formă de rondo sonată, unde solistul și orchestra rivalizează în invenție melodică, alternând tradiționala temă- refren cu câteva teme secundare sau cuplete. Tema refren pătrunsă de intonații populare este introdusă cu vervă antrenantă de solist, fiind repetată în contraste sonore de orchestră. După o variație a temei refren reauzim tema ca la început.

Un nou dialog plin de farmec între viori și clarinet precede apariția primului cuplet intonat de solist. Această nouă melodie este repetată de viori într-o expresivă secțiune modulatorie. În însuflețirea dialogului dintre solo și tutti, melodia este hrănită de un joc al ecourilor și se încheie cu readucerea temei refren.

Cel de-al doilea cuplet, foarte cantabil este introdus de solist cu acompaniamentul cvartetului de coarde și reprezintă dezvoltarea plină de fantezie a primului cuplet, tratat în mod imitativ de solist și orchestră.

Reexpoziția temelor culminează cu cadența solistului după care concertul se încheie într-o atmosferă de voioșie și optimism, trăsături caracteristice stilului mozartian.

Mozart exploatează astfel toate resursele instrumentului solist, fără a sacrifica nimic de dragul unei virtuozități inutile. Acesta este unul din motivele pentru care Concertul pentru clarinet conține atâta măreție interioară și atâta strălucire.

În scurta sa viață, Wolfgang Amadeus Mozart a compus un număr enorm de opere muzicale, cele mai multe neegalate în frumusețe sau profunzime, cu teme ce nu pot fi uitate atât de ușor și care cel mai probabil se întipăresc în mintea ascultătorilor după o singură audiere.

Din păcate cel ce a fost "copilul minune" s-a stins din viață destul de devreme, în anul 1791, dar cu toate acestea, acești 35 de ani i-au fost de ajuns pentru a lăsa omenirii o operă pe cât de minunată pe atât de vastă așa cum nimeni nu a mai făcut-o până în prezent.

BIBLIOGRAFIE

ȘTEFĂNESCU, Ioana – *O istorie a muzicii universale*, vol II, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996

RAPIN, Jean Jacques – *Să descoperim muzica*, Editura Muzicală, București, 1975

*** LAROUSSE – *Dicționar de mari muzicieni*, Editura Univers Enciclopedic, 2000

POEMUL CORAL ÎN CREAȚIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ A SECOLULUI XX

Prof. Ramona Brucăr
Colegiul Național de Artă O. Băncilă Iași

Complexitatea spiritualității muzicale românești din perioada 1950-2000 se datorează multitudinii de evenimente dar și diversității de orientări estetico-stilistice vizibile în diferitele arii artistice, precum: compoziție, interpretare, muzicologie, didactică muzicală.

Gândirea muzicală a secolului a ajuns, în urma unui proces evolutiv îndelungat, în stadiul unor multiple sistematizări care vin în sprijinul receptării și înțelegerii cu o mai mare ușurință a produsului artistic, respectiv muzical.

Evoluția muzicii corale este legată de asimilarea noilor modalități de exprimare prezente în cultura europeană, epoca de constituire a culturii muzicale românești moderne fiind marcată de apariția și dezvoltarea, într-un ritm surprinzător, tuturor subgenurilor creației corale, de la miniaturi și prelucrări de folclor, până la madrigale, poeme corale și compoziții ample dezvoltate, întemeiate pe arhitectura formelor instrumentale.

În acest sens, numeroase lucrări corale contemporane, dintre cele mai valoroase, sunt dedicate corului **Madrigal**: „*Ritual pentru setea pământului*”/M. Marbé; „*Bocete străbune*”/Al. Pașcanu; „*Aforisme*”/St. Niculescu; „*Scene nocturne*”/Anatol Vieru; „*Timpul cerbilor*”/Tiberiu Olah; „*Obârșii*”/M. Moldovan; „*Ofrandă copiilor lumii*”/Sabin Păutza și altele.

Cele două direcții ale poemului coral contemporan – cea **tradițională** și cea **inovatoare**, modernă – sunt rezultatul evoluției limbajului muzical, aflat în continuă căutare a unicității formei de exprimare și a mutațiilor apărute la nivelul fenomenului sonor.

Una dintre consecințele acestor transformări este, spre exemplu, apariția semiografiei moderne – elemente grafice corespunzătoare și noi simboluri precum **elementele de emisie vocală** (vorbe, șoapte, fluierături, recitări, gemete, vaiete, țipete, glissando-uri) ori **efectele sonore speciale** (bătăi din palme, bătăi din picior, pocniri din degete).

În ceea ce privește relația text-muzică, cea de a doua jumătate a secolului XX a cunoscut o nouă abordare prin „**muzicalizarea vorbirii**” și „**verbalizarea muzicii**”, sintagme ce și-au găsit soluții în utilizarea structurii poetice ca factor de construcție formală, aplicarea la un text dat a posibilităților mijloacelor electronice, serializarea textului, compoziția fonetică, colajul sau realizarea unor texte imitare după modelul compoziției muzicale.

1. Tipologii ale poemului coral românesc

Datorită multitudinii și diversității de compoziții de acest gen din a doua jumătate a secolului XX, se face posibilă împărțirea poemului coral pe două ramificații (din punct de vedere al sintaxei sonore utilizate): una **armonică** și una **de tip polifonic**, cu ample dezvoltări dramatice.

Cele două ramificații vin în contact permanent una cu cealaltă, se întrepătrund, iar elementul de susținere, „**înfrăurirea binefăcătoare**” este cântecul popular, al cărui potențial deschide largi orizonturi creatorilor, și anume prin valorificarea melosului de esență modală, varietății ritmico-timbrale, dar și a diversității sub raport arhitectural.

Adevăratul ethos național devine, în acest mod, matca de dezvoltare și firul conducător al creațiilor de gen.

Tipologizarea poemului coral românesc se poate face pe mai multe coordonate: **structura de ansamblu** (cor mixt a cappella, cor mixt cu acompaniament pianistic ori de percuție, cor mixt dublu, cor de femei, ansamblu complex), **sintaxele sonore** (omofonie, polifonie, eterofonie, sintaxe sinteză),

filiația folclorică (citată folcloric, prelucrare de citată folcloric, prelucrare în caracter folcloric), notația muzicală (tradițională și modernă) și conținutul poetic (vezi Anexa 1).

În ceea ce privește filiația folclorică, un exemplu deosebit din lucrarea „Ritual pentru setea pământului” de Miryam Marbe demonstrează evoluția limbajelor muzicale și opțiunea unică a autorului.

Exemplul 1: Miryam Marbe - „Ritual pentru setea pământului”, pg.21

The musical score is for a choir of 7 voices (7 bis, 6 bis, 5 bis, 4 bis, 3 bis, 2 bis, 1 bis) and includes a piano part. The lyrics are in Romanian and English. The score is written in a modern notation style with various musical symbols and dynamics.

Lyrics (Romanian):
 7 bis: Pământ, mîie - Pământ... Pământ, mîie - Pământ... Cu în-od-ite mîie-te p... chei...
 6 bis: Pământ, mîie - Pământ... Pământ, mîie - Pământ... Cu în-od-ite mîie-te p... chei...
 5 bis: Pământ, mîie - Pământ... Pământ, mîie - Pământ... Cu în-od-ite mîie-te p... chei...
 4 bis: Pământ, mîie - Pământ... Pământ, mîie - Pământ... Cu în-od-ite mîie-te p... chei...
 3 bis: Pământ, mîie - Pământ... Pământ, mîie - Pământ... Cu în-od-ite mîie-te p... chei...
 2 bis: Pământ, mîie - Pământ... Pământ, mîie - Pământ... Cu în-od-ite mîie-te p... chei...
 1 bis: Pământ, mîie - Pământ... Pământ, mîie - Pământ... Cu în-od-ite mîie-te p... chei...

Lyrics (English):
 7 bis: Earth, mîie - Earth... Earth, mîie - Earth... With in-od-ite mîie-te p... chei...
 6 bis: Earth, mîie - Earth... Earth, mîie - Earth... With in-od-ite mîie-te p... chei...
 5 bis: Earth, mîie - Earth... Earth, mîie - Earth... With in-od-ite mîie-te p... chei...
 4 bis: Earth, mîie - Earth... Earth, mîie - Earth... With in-od-ite mîie-te p... chei...
 3 bis: Earth, mîie - Earth... Earth, mîie - Earth... With in-od-ite mîie-te p... chei...
 2 bis: Earth, mîie - Earth... Earth, mîie - Earth... With in-od-ite mîie-te p... chei...
 1 bis: Earth, mîie - Earth... Earth, mîie - Earth... With in-od-ite mîie-te p... chei...

Tehnica utilizată de compozitoare este tehnica „decupajului” din texte populare ca bază a materialului componistic (fragmente sau în totalitate) și „montajul de texte” – în arc dramatic.

Trebuie să menționăm, în acest moment, faptul că pentru notarea discursului muzical astfel realizat, compozitoarea a apelat la o notație neconvențională, modernă, pentru care a imaginat o semiografie proprie (explicată în legende).

În ceea ce privește conținutul poetic din lucrările corale contemporane, compozitorii români au apelat în mai multe rânduri, fie la versurile proprii, fie la versurile poetilor naționali (Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Victor Tulbure, Ion Crânguleanu) ori la versurile populare (vezi Anexa 1).

Indiferent de opțiunea fiecăruia, metodele de valorificare a valențelor poetice diferă de la caz la caz, utilizând în scopul evidențierii textului literar: structuri melodice specifice, accente metro-ritmice, organizări ritmico-melodice ori indicații dinamico-agogice.

În mod special, versurile refrenelor (acolo unde este cazul) sunt puse în valoare prin procedee proprii.

2. Caracteristici stilistice și de limbaj

În ceea ce privește caracteristicile stilistice și de limbaj, vom urmări următoarele aspecte:

- Melodia și dimensiunea modală
- Ritm / Metru / Tempo
- Fenomenul cadențial

Prima coordonată sonoră urmărită - Melodia și dimensiunea modală – se structurează, de la simplu la complex, pe câteva aspecte particulare :

- Cadrul modal diatonic
- Cadrul modal cromatic
- Bimodalismul
- Scara din tonuri întregi
- Modurile simetrice și utilizarea totalului cromatic și câteva excepții.

În dezvoltarea limbajului muzical, **ritmul** și **melodia** reprezintă factori determinanți, aflați în relație de condiționare reciprocă. Fie că este vorba de un ritm *divizionar*, *giusto* ori *parlando rubato*, atât structurile ritmice cât și cele melodice sunt raportate permanent la textul poetic.

Procedeele ritmice utilizate sunt destul de clare, elementele predominante fiind: **pedala**, **ostinato-ul**, **izoritmia** și **izocronia**, realizând, în general, un discurs muzical echilibrat și limpede.

Deasemenea, trebuie menționate procedeele de *rarefiere* și *aglomerare ritmică*, prezente în secțiunile **concluzive**, respectiv cele **culminative** ale ópusurilor.

Fenomenul cadențial în creația corală românească poate fi identificat în mai multe ipostaze - **cadența de tip gravitațional**

- cadența de tip geometric
- cadența poliacord.

Pentru a ilustra fiecare ipostază concluziv-cadențială am ales 3 exemple dintre cele mai evidente din lucrările „*Rugăciune*” de Dumitru Capoianu și „*Doină*” de Vinicius Grefiens.

Exemplul 2: Dumitru Capoianu – „*Rugăciune*”, ms.47 – 48

Cadența de tip gravitațional

The musical score shows four staves. The Soprano staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Alto, Tenor, and Bass staves have a bass clef and the same key signature. The music consists of a series of chords and melodic lines, with a final cadence marked 'min.' (minor). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

În acest exemplu se poate observa o înlănțuire acordică VII9 – I3# clară, echilibrată, fără intervenția notelor melodice ori notelor ajoutée. Caracterul static al momentului concluziv cadențial întărește (prin simplitate) intenția compozitorului de a finaliza întregul demers muzical într-o manieră evidentă, bine definită.

În cadența de **tip geometric**, materialul muzical este organizat în jurul pilonului modal **sol** (moduri comune : **sol acustic I** – lidico/mixolidic , **sol doric**) , iar cadența pe care o avem sub analiză este la *treapta I* pe o structură de *cvartacord*.

Exemplul 3: Vinicius Grefiens – „Doină”, ms. 31 – 33.

Cadența de tip geometric

rall. ----- ancora rall.

S. Ța - ră, han în - ză - pe - zit.

A. Han în - ză - pe - zit.

T. Han în - ză - pe - zit.

B. Han în - ză - pe - zit.

B. Han în - ză - pe - zit.

Datorită celor două moduri care pendulează în jurul centrului sol , rezultă o suprafață bimodală convergentă de plan succesiv: moduri diferite, finală comună.

Se constată o intensă utilizare a treptelor mobile:

- treapta a II-a: si/sib
- treapta a IV-a: do/do#
- treapta a VI-a: mi/mib
- treapta a VII-a: fa/fa#
- treapta I: sol/sol#

Funcția acestor trepte mobile este preponderent coloristică, ele survin în plan liniar, frecvent cromatic ascendent sau descendent.

Rezultatele armonice ale conducerii liniare a vocilor sunt inedite, multe dintre ele având structuri de tip geometric: fa# - sol# - sol becar2 (secundă, octavă micșorată); sol - sib - do# - fa - fa# - sib - do# - fa (terță mică, secundă mărită, cvartă micșorată).

Ultimul exemplu reprezintă punctul culminant al lucrării „Doină” aparținând compozitorului Vinicius Grefiens și este o structură acordică - poliacord de două straturi: Lab7 / Re, repetat intens, structura fiind bazată pe dubla sensibilizare a centrului modal re.

Deasemenea, structura este izoritmă, izocronă și lăsată în suspensie(prezența coroanei), într-o nuanță puternică: *forte fortissimo*.

Exemplul 4: Vinicius Grefiens –, Doină”, ms. 55 – 59

Cadența poliacord
più pesante

mi-e, nu mi-e

Nu - ma-n ti - ne nu mi-e

mi-e - frig.

Urmărind, în mod deosebit, aspectul modal - care reprezintă esența dezvoltărilor melodice și, prin varietatea sa, facilitează diverse forme de exprimare - dar și cuprinzând unele caracteristici generale și specifice ale poemelor corale din creația compozitorilor mai sus amintiți, pornind de la *general* spre *particular* și vizând toți parametrii limbajului muzical (melodia, armonia, ritmul, dinamica, agogica, semiografia, relația text-muzică), putem afirma că muzica corală românească a secolului XX a ajuns, în urma unui proces evolutiv semnificativ, să asimileze modalități de exprimare strâns legate între ele.

Aceste câteva considerații asupra dezvoltării poemului coral demonstrează, în opinia noastră și, în urma analizelor, complexitatea genului datorată diversității de opțiuni oferite de limbajul muzical al secolului și, în egală măsură, multiplelor viziuni estetico-artistice ale compozitorilor.

Anexa 1 – Tipologii ale poemului coral românesc

CRITERII	TIPOLOGII	COMPOZITORI	LUCRĂRI
1. Structura de ansamblu	1.1 4 voci cor mixt a cappella	Vinicius Grefiens Felicia Donceanu Tudor Jarda Paul Constantinescu Vasile Spătărelu Dan Buciu Dumitru Capoianu Max Eisikovits	<i>Doină</i> <i>3 Poeme corale</i> <i>Pan</i> <i>Miorița</i> <i>Omagiu</i> <i>lui Picasso</i> <i>Triptic</i> <i>Rugăciune</i> <i>Bobâlna</i>
	1.1.1 cor mixt + solo	Vasile Spătărelu Dan Buciu Paul Constantinescu	<i>Poeme pe versuri de</i> <i>Ion Pillat</i> <i>Triptic – Mișa</i> <i>Doină</i> <i>Oltenească</i>
	1.1.2 4 voci cor mixt cu acompaniament pianistic	Alexandru Pașcanu Liviu Comes Emil Lerescu	<i>Coruri – Festum</i> <i>hibernum</i> <i>Cetatea Înaltă</i> <i>Convoi în noapte</i>
	1.1.3 4 voci cor mixt cu acompaniament de percuție	Alexandru Pașcanu Irina Odăgescu – Țuțuianu Sorin Vulcu Miryam Marbe	<i>Bocete străbune</i> <i>(toaca, clopote)</i> <i>Rugul pâinii</i> <i>(tamburină, gong,</i> <i>piatti,</i> <i>campane)</i> <i>Năzuințe (tam-tam,</i> <i>tamburină)</i> <i>Ritual pentru</i> <i>setea pământului</i> <i>(tam-tam, bongos)</i>
	1.2. cor mixt dublu	Tiberiu Olah	<i>Timpul cerbilor</i>
	1.3. cor de femei	Felicia Donceanu Paul Rogojină	<i>Stihuri în memoria</i> <i>lui</i> <i>C. Porumbescu</i> <i>7 poeme pentru</i> <i>cor de femei</i>
	1.4. ansamblu complex	Mihai Moldovan	<i>Obârșii. Muzică</i> <i>pentru 20 de voci</i> <i>soliste</i>
CRTERII	TIPOLOGII	COMPOZITORI	LUCRĂRI

2. Tip de scriitură / sintaxe sonore	2.1. Omofono – Armonic		
	2.2. Polifonie		
	2.2.1. imitativă		
	2.2.2 liberă / improvizatorică		
	2.2.3 complexă		
	2.2. heterofonie		
	2.4 Sintaxe sinteză		
	2.4.1. omofono – polifonice		
	2.4.2. polifonico – eterofonice		
	2.4.3. polifonico – eterofonice aleatorice		

CRITERII	TIPOLOGII	COMPOZITORI	LUCRĂRI
3.1 Filiația folclorică	3.1. citat folcloric	Ion Vidu Alexandru Pașcanu Miryam Marbé I. Odăgescu-Țuțuianu	
	3.2. prelucrare citat folcloric	Ion Vidu Miryam Marbé	

CRITERII	TIPOLOGII	COMPOZITORI	LUCRĂRI
4. Notația muzicală	4.1. Tradițională	Dumitru Capoianu Tudor Jarda Paul Constantinescu Felicia Donceanu Vinicius Grefiens Dan Buciu Vasile Spătărelu Liviu Comes Alexandru Pașcanu	<i>Rugăciune</i> <i>Pan</i> <i>Miorița, Doina</i> <i>Oltenească</i> <i>3 Poeme corale</i> <i>Doină</i> <i>Triptic</i> <i>Poeme, Omagiu</i> <i>Lui Picasso</i> <i>Cetatea Înaltă</i> <i>Noaptea de Mai</i>
	4.2. Modernă	Sorin Vulcu Irina Odăgescu –	<i>Năzuințe</i> <i>Rugul pământii</i>

		Țuțuianu Miryam Marbê Sabin Păutza	<i>Ritual pentru setea pământului Ofrandă copiilor lumii</i>
	4.3 Mixtă	Alexandru Pașcanu Dan Voiculescu Mihai Moldovan	<i>Festum hibernum Bocete străbune Omagiu lui Blaga Obârșii</i>

CRITERII	TIPOLOGII	COMPOZITORI	LUCRĂRI
5. Conținut poetic	5.1. Versuri proprii	Sabin Drăgoi Felicia Donceanu	<i>Ca la noi Odă lui C.Porumbescu Stihuri în memoria lui C.Porumbescu</i>
	5.2 Versuri poeți naționali 5.2.1. Lucian Blaga 5.2.2. Tudor Arghezi 5.2.3. Ion Pilat 5.2.4. Mihai Eminescu 5.2.5. Vasile Alecsandri 5.2.6. Alții (Ion Rahoveanu, Eugen Jebeleanu, Cornelia Mihăescu, Tristan Tzara, Ion Vinea, Gheorghe Tomozei, ș.a.)	Dan Voiculescu Tudor Jarda Mircea Popa Dan Buciu Felicia Donceanu Vasile Spătărelu Mihai Moldovan Vasile Spătărelu Ion Vintilă Tudor Jarda	<i>Omagiu lui Blaga Pan 3 Madrigale Triptic 3 Poeme corale Poeme Recitindu-l pe Eminescu. Vorona Revedere La Steaua Pan</i>
	5.3. Versuri populare	Alexandru Pașcanu Tiberiu Olah	<i>Bocete străbune Timpul cerbilor Descântece Miorița</i>

		Mihai Moldovan Paul Constantinescu	<i>Doina Oltenească</i>
--	--	---------------------------------------	-------------------------

BIBLIOGRAFIE

ANGHEL, Irinel - *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, Editura Muzicală, București, 1997;

ARVINTE, Aneta - *Semiografia în creația corală românească contemporană*, Studii de muzicologie, vol 15

BUGHICI, Dumitru - *Repere arhitectonice în creația muzicală românească contemporană*, Editura Muzicală, București, 1982;

COJOCARU, Dora - *Relația text-muzică în creația vocală și vocal-instrumentală a anilor 1955-1970*, Revista Muzica nr.1/1997;

FIRCA, Clemansa Liliana - *Modernitate și avangardă în muzica ante – și interbelică a secolului XX*, Editura Fundației Culturale Române București, 2002;

GRIGORIU, Theodor - *Ideile și trăsăturile dominante ale fenomenului componistic românesc contemporan*, Revista Muzica nr. 8/1984;

HOLOPOV, Iuri - *Observații asupra armoniei contemporane*, Revista Muzica nr. 2/1962;

POPOVICI, Doru - *Creația corală a compozitoarei Irina Odăgescu-Țușianu*, Revista Muzica nr. 3/2002.

STĂNESCU-VOZGANIAN, M. - *Tipologii polifonice în creația contemporană*, Revista Muzica nr. 2/1999;

VOICULESCU, Dan - *Polifonia secolului XX*, Editura Muzicală, București, 2005;

VOICULESCU, Dan - *Polifonii de grup în „Timpul cerbilor” de Tiberiu Olah*, Revista Muzica nr. 1/2005.

RESPIRAȚIA PROFESIONALĂ ÎN TEHNICA ȘI INTERPRETAREA MUZICALĂ LA INSTRUMENTELE DE SUFLAT

Prof. Silviu Butnaru și prof. Sandu Sergiu
Colegiul Național de Artă O. Băncilă Iași

Motto

*Sa atingi aerul, sa canti cu el...
Respiratia, joc al vietii si al mortii, este o miscare prin care se articuleaza
intregul limbaj al sunetelor
si al tacerilor muzicienilor sau cantaretilor.
Aceasta miscare, pentru a putea canta comod si cu placere, trebuie sa o
descoperim prin simplitatea ei fundamentala inainte de a o stapani.*

Jean Pierre Mathez

In munca zilnică ce o desfășurăm la catedră, ne întâlnim cu probleme diverse ce apar la

elevii instrumentiști privind tehnica de bază în cântatul la instrumentele de suflat.

Respirația și articulația sunt două subiecte controversate ce au suferit modificări de-a lungul timpului. În metoda sa de trompetă, J.B. Arban indică respirația corectă ca fiind cea superioară intercostală. În tratatele mai noi, avem prezentată o altă tehnică de respirație ce oferă o multitudine de avantaje. Michel Ricquier ne spune în cel de-al treilea tratat pedagogic al sau că: „În ceea ce privește tehnica respiratorie nu am intenția nici pretenția sa stabilesc regulile fundamentale și definitive ale unei metode de respirație, ci am vrut pur și simplu să aduc modesta mea contribuție la dezvoltarea unui subiect care, o știu, este foarte controversat.”

Această tehnică pe care o folosește și el, este apreciată și folosită de foarte mulți instrumentiști fiind rezultatul multor ani de cercetări a unor eminente profesori și instrumentiști din America.

Respirația are un rol deosebit de important în procesul cântatului la instrumentele de suflat, conducerea coloanei de aer în diferite registre ale instrumentului, emisia sonoră cât și calitatea sunetului fiind în strânsă modul în care se respira.

Fără a intra în amănuntele descrierii musculaturii care stă la baza respirației, ne vom îndrepta atenția asupra celui mai important mușchi *diafragma*. Mușchi de formă convexă, diafragma (bariera abdominalo-apasă prin contracție asupra organelor abdominale obligând astfel la o abdomenului (atât în față cât și pe lateral) și a zonei dorsale de deasupra

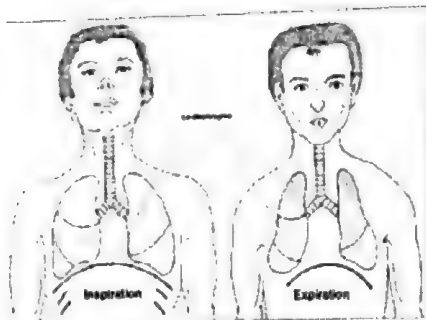


legatură de
procesului
respirator –
toracică)
bombare a
rinichilor.

Acest process corespunde *inspirației*.

Înspirația se face pe gură, simțind aerul cum intră treptat până la baza plămânilor. Aerul rece îl vom simți întâi pe buze, apoi pe cerul gurii, în gât și apoi în plămâni. Va trebui ca elevul să conștientizeze perfect fiecare etapă pentru a putea fi asimilată și deprinsă corect. În momentul în care aerul a ajuns la baza plămânilor, elevul conștientizând acest lucru și făcându-l aproape automat, inspirația va fi realizată mai rapid, cu gura întredeschisă. Realizarea acestui lucru va duce la un mai bun control al buzelor și al mușchilor labiali în timpul cântatului. O bună realizare a acestei respirații ajută în special suflătorii de alamă, dacă ne gândim că nu mai sunt forțați să întindă colțurile gurii în timp ce cântă, modificând astfel volumul buzelor ce se află în contact cu muștiucul.

În *expirație* diafragma acționează în sens opus, adică de jos în sus, sprijinindu-se de plămâni și favorizând contracția acestora. În timpul cântatului la instrumentele de suflat, respirația nu mai este una obișnuită, ea fiind realizată în funcție de cerințele frazei muzicale și a necesității realizării fragmentelor ce urmează a fi executate.



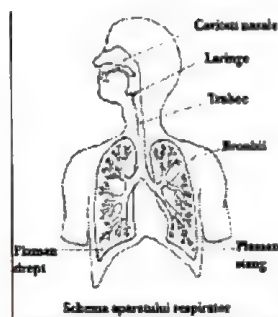
Respirația obișnuită nu favorizează cântatul de calitate la un instrument de suflat, care necesită o sporire, diminuare, accelerare sau încetinire a acesteia. Pentru a se înțelege mai bine acest concept vom enumera în cele ce urmează câteva deosebiri dintre respirația obișnuită și cea realizată în timpul cântatului. În primul rând respirația obișnuită se produce spontan, involuntar, în timp ce în procesul cântatului, atât inspirația cât și expirația sunt controlate, dirijate în conformitate cu dorințele interpretului și în funcție de caracterul muzicii interpretate.

În timpul respirației obișnuite, inspirația și expirația sunt relativ egale ca durată, în timp ce în cântat se produce o inspirație scurtă și o expirație lungă, în funcție de necesitățile impuse de materialul muzical executat.

Capacitatea pulmonară (volumul de aer din plămâni) diferă în funcție de talie și dezvoltarea fizică, efortul depus, antrenamentul și vârsta instrumentistului.

Observăm astfel că mișcarea respiratorie este, în cântatul la instrument, voluntară și diferă prin forța lucrurilor, de la individ la individ, având un pronunțat caracter personal. Ținând cont de aceste lucruri și observând cu atenție modul de respirație al instrumentiștilor, în cântatul la instrumentele de suflat, se deosebesc câteva tipuri principale de respirație determinate atât de conformația cavității toracice cât și de acțiunea predominantă în procesul respirator al unei anumite porțiuni a musculaturii respiratorii. Distingem astfel următoarele tipuri de respirație: respirația *toracică*, *abdominală* și *combinată*.

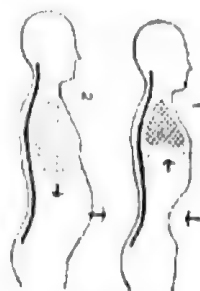
Respirația toracică (costală) se caracterizează prin contractarea activă a cutiei toracice și pasivitatea diafragmei. La inspirație, diafragma se deplasează foarte puțin în jos, rezultând o participare a abdomenului extrem de mică, lucru ce pune o piedică majoră în mărirea volumului respirator al cutiei toracice pe verticală.



Acest tip de respirație (cel mai des întâlnit la persoane al căror torace are baza mai îngustă), din cauza pasivității diafragmei și a măririi cavității toracice doar pe lateral, nu permite atingerea indicilor maximi, rezultând o respirație scurtă și de o mobilitate redusă. Se recomandă evitarea respirației costal-superioară, care duce la ridicarea umerilor și a contractiei mușchilor gâtului și laringelui, lucru ce împiedică flexibilitatea coloanei de aer, forțând astfel organismul la un efort suplimentar.

Respirația abdominală se caracterizează printr-un efort relativ mic al plămânilor, cât și prin ușurința și libertatea respirației, diafragma și coastele inferioare preluând întregul efort. Acest tip de respirație este apreciat ca fiind cel mai simplu, mai ușor și mai natural întrucât se efectuează un consum minim de energie. Plasând aerul în partea inferioară a plămânilor, aceștia se dilată, diafragma coboară și mărește dimensiunile cutiei toracice în direcția verticală. Este evident că dacă facem respirație toracică, nu vom putea folosi la nivel maxim mușchii intercostali cât și diafragma. Nicio cantitate de aer, cât de mică, nu trebuie să depășească partea de jos a sternului. Nu numai că această cantitate nu va servi la nimic, dar va deranja în realizarea împingerii pe verticală a coloanei de aer. Chiar dacă elevul are impresia că ia foarte puțin aer, nu trebuie modificată respirația pentru a mai lua aer în plus. Cu aerul puțin pe care îl

ia (cca. 1/3 din cât poate lua) va putea avea un debit mai lung și mai puternic, decât cel pe care l-ar putea avea utilizând respirația completă.



Respirația abdominală este benefică din punct de vedere fiziologic, deoarece efectuează un excelent masaj intern pentru toate organele abdominale.

Respectând regulile inspirației vom trece la expirație. S-ar putea crede că de aici, ar trebui să mergem în sens opus și să împingem aerul în sus, pe gură, folosind mușchii pe care i-am menționat. Este greșit. Din punctul în care am ajuns, cu puterea pe care am acumulat-o inspirând, vom merge mai departe, împingând aerul în jos. Vom atinge un paradox, care însă va fi necesar în a atinge performanțele necesare unei execuții de valoare.

Michel Ricquier spune că ar trebui să coborâm „mental” gura la nivelul abdomenului, astfel încât în momentul în care împingem aerul în jos, acesta să aiba cea mai facilă cale de a ieși și de a-și folosi la maxim presiunea pe care o are.

Realizarea unei respirații abdominale corecte are ca rezultat un sunet gros, catifelat, plin de armonice, o realizare facilă și precisă a salturilor pe intervale mari (din registrul grav în cel acut).

Tehnica și naturalețea prin care se caracterizează are ca rezultat folosirea respirației abdominale de către cei mai mulți profesori și instrumentiști în scopul depășirii limitelor și progresului continuu.

Trebuie evitată respirația abdominală forțată, rezultat al unui antrenament eronat, ce constă în contractarea diafragmei până la exagerare.

Respirația combinată este rezultatul unirii celor două tipuri de respirație (abdominală și toracică), fiind întâlnită mai ales la persoane cu o conformație toracică largă la bază. În acest tip de respirație iau parte în egală măsură atât diafragma cât și coastele cutiei toracice.

Datorită expansiunii în toate direcțiile, cutia toracică poate atinge dimensiunile maxime, efortul distribuindu-se în mod egal întregii musculaturi respiratorii, eliminându-se de la început posibilitatea apariției oboselii. Coordonarea întregii musculaturi respiratorii, permite astfel dirijarea liberă a respirației printr-o flexibilitate mai mare a inspirației și expirației ce duce la o reglare perfectă a coloanei de aer.

În realizarea unei frazări de calitate în cântatul la instrumentele de suflat, un rol important îl are subordonarea absolută a respirației, particularităților lucrărilor executate. În scopul respectării întregului frazei muzicale, este recomandată respirația în timpul pauzelor. Totuși, în execuția unei lucrări muzicale cu un număr mare de pauze, nu este indicat să se respire după fiecare pauză, acest schimb des al respirației ducând la oboseală rapidă a instrumentistului.

O respirație bună în cântatul la instrument o pot realiza doar acei instrumentiști care se adaptează necesităților cerute de interpretarea muzicală, a căror elasticitate pulmonară funcționează corect.

În concluzie, pentru a respira bine, este nevoie de o respirație scurtă și rapidă, urmată de o expirație lungă, continuă, egală, în conformitate cu sonoritatea și lungimea frazei cerută de lucrarea muzicală interpretată. Câștigarea capacității de a respira corect și de a folosi corespunzător respirația, este condiționată în mod direct de antrenarea sistematică și de durată a aparatului respirator. Acest antrenament, ce trebuie început încă din primele momente ale studiului instrumentului, urmărește atingerea unei capacități mărite de muncă, rezistența și dezvoltarea unei musculaturi uniforme, precum și dobândirea supleței de contracție a musculaturii din regiunea toracico-abdominală.

Trebuie ținut cont de faptul că introducerea unei prea mari cantități de aer în plămâni dăunează cântatului la instrument. Este deci o greșală a crede că pentru a cânta bine la instrument, trebuie umplut pieptul cu aer sau umflat abdomenul. Pentru corectarea acestor tendințe, se va recomanda elevului evitarea respirațiilor profunde și urmărirea unei respirații simple, libere, fără exagerări.

Ridicarea cavității toracice, lucru întâlnit destul de des la elevii începători, nu poate avea loc fără contractarea mușchilor gâtului și laringelui. În timp, acest lucru duce la rigiditatea mușchilor sternului și

cavității toracice precum și a gâtului. Poziția rigidă, cu brațele întinse înainte și îndoirea umerilor, favorizează o respirație în înălțime, pe verticală, și nu o mărire a cavității toracice în lărgime.

Corectarea acestor defecte se face prin exerciții de respirație (Ex.-culcat pe spate, cu brațele încrucișate la înălțimea umerilor, urmărindu-se evitarea ridicării acestora, etc)

La început, lecțiile de antrenament respirator vor fi mai scurte și mai dese având ca bază de plecare respirația obișnuită. Pe lângă exercițiile de respirație, se pot folosi lucrări muzicale cu melodie largă și tempo rar, elevul dezvoltându-și atât aparatul respirator și labial, cât și nivelul său muzical interpretativ. Din moment ce respirația elevului este pusă la punct în ceea ce privește regularitatea, durata și intensitatea, ea va deveni o deprindere automatizată care nu mai necesită preocupări speciale.

În timpul cântatului, instrumentistul nu mai trebuie să se preocupe de modul în care respiră, ci să-și creeze prin antrenament și exerciții un automatism respirator reflex.

Atunci când insuficiența respiratorie se răsfrânge asupra calității și intensității sonore, stabilității sunetului și presiunii coloanei de aer, va fi necesară descoperirea și corectarea cât mai eficientă a defectelor de respirație ale elevului instrumentist.

Una din metodele prin care profesorul va descoperi o respirație defectuasă, este observarea în faza expirației, a expansiunii cutiei toracice a elevului, a concordanței mișcărilor abdominale cu cele ale toracelui, cât și revenirea pereților costali abdominali la poziția inițială.

Profesorul își poate da seama de realizarea unei respirații incorecte și după auz, emisia sonoră trebuind să aibă loc la începutul momentului respirator, calitatea sunetului, articulația, intonația și durata sunetelor permițând aprecierea actului respirator în cântatul la instrumentele de suflat.

„Factorul cel mai important pentru a ajunge la rezultatul dorit este autodeterminarea, răbdarea și perseverența.” (Upanisade)

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

ARBAN, J. B. – *Metodă completă de trompetă*

BERGER, W.G. – *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Editura muzicală, București 1965

DEMIAN, W. – *Teoria instrumentelor*, Editura muzicală București 1968

GOIA, I. – *Curs de metodică a studiului și predării instrumentelor de suflat*, Conservatorul G.Enescu, Iași

POPA, A. – *Contribuții la metodologia instrumentelor de suflat*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. 1964

*** *Dicționar de termeni muzicali*, Editura științifică și enciclopedică, București 1984

*** Larousse – *Dicționar de mari muzicieni*, Editura Univers enciclopedică, București 2000

<http://bobolechamo.surf4all.net/index.php/2005/04/05/211-surf-et-yoga-la-respiration-yogique>
http://fr.audiofanzine.com/apprendre/dossiers/print_dossier_idossier_74.html

MUZICA PSALTICĂ – ADEVĂRATA EMBLEMĂ A MUZICII ROMÂNEȘTI

Prof. Dumitru Cașcaval
Colegiul Național de Artă O. Băncilă Iași

Muzica a fost folosită de către creștini dintru început. Evanghelistul Matei ne încredințează că la Cina cea de Taină s-au cântat Psalmi (Mt.26,30). Cincizeci și trei de zile mai târziu, la Ierusalim, s-a întemeiat, în chip văzut, Biserica lui Hristos. Dar prima comuniune eclesială (Biserica primară) era formată din iudei, care au primit Botezul creștin în ziua Pogorârii Duhului Sfânt. Ce fel de muzică se cânta la început în Biserică? Firește, melodia Psalmilor.

Însă, după ce creștinismul s-a răspândit la popoarele din Asia Mică și la cele din Europa de Răsărit și, mai cu seamă, după traducerea Bibliei în limba greacă, iudeii au împrumutat din cultura elenistică nu numai limba, ci și muzica. Sfinți Părinți ai Bisericii, precum *Tertulian* (+220) sau *Sfântul Ioan Hrisostom* (+407) afirmă că în primele trei secole, la serviciul divin, cântau toți creștinii, bărbați și femei, bătrâni și tineri, Psalmi sau imnuri compuse de creștini, într-o singură melodie. De asemenea, mărturii importante despre cântarea omofonă ni s-au transmis de către *Sfântul Ignatie Teoforul* (+107), episcopul Antiohiei, căruia i s-a descoperit în vedenie cântarea antifonică (arătându-i-se cetele îngerești, care laudau Sfânta Treime antifonic). Cele două „alăute (siriene) ale Duhului Sfânt”, *Sf. Efrem Sirul* (306-373) și *Sf. Roman Melodul*¹, ne-au lăsat împreună aproape două mii de laude și imnuri, scrise pe glasuri ehurii și podobii (câte cca. o mie, fiecare).



Roman Melodul



¹ Despre Sf. Roman Melodul se crede că este autorul Acatistului Maicii Domnului.

Sf. Ioan Gură de Aur aduce în Constantinopol cântările și imnografia din Biserica Antiohiei, cu care poporul credincios s-a putut apăra împotriva ereziilor ariene.

Astfel, în muzica bizantină, care încet, încet prinde contur, fiind un sincretism al vechilor moduri antice muzicale ale popoarelor moștenitoare ale culturii elenistico-bizantină, apare o notație proprie și un sistem de scriere original, fiind primul de acest fel din lume. În inima creștinătății, în Constantinopol, arta capătă o direcție ascendentă, care încearcă să ducă omul spre Dumnezeu.

În plan muzical apar două mari școli de psaltichie: *școala aghiopolită*, renumită pentru măiestria punerii cântărilor după podobii (cântări model) și *școala constantinopolitană*, născută în Mănăstirea Studion, renumită pentru adâncimea duhovnicească a frazelor care trebuiau cântate. În Biserică se vor forma grupuri de cântăreți conduse de un protopsalt, care era cel mai mare și de regulă cânta cel mai frumos „Din antichitate și până în prezent psaltul a rămas acel cântăreț care s-a desăvârșit în meșteșugul viersurii/ melodificării Psalmilor și Laudelor/ Imnelor pe anumite formule melodice (denumite *thesisuri* sau *mathimi*) și melodii (denumite și *prosomii*). Iar muzica psaltică este muzica Bisericii Ortodoxe, ocrotită de împărăția bizantină, vreme de mai bine de o mie de ani, de la care și-a luat numele de muzică bizantină”²

Muzica psaltică bizantină este, prin esență, o muzică exclusiv omofonă și melodică (exclue armonia sau cântarea pe mai multa voci). Maniera aceasta de cântare a durat până la sfârșitul primului mileniu creștin, când, în muzica de cult, își face apariția cântarea pe două și pe trei voci, în cvinte, cvarte și octave paralele. Noua formă de cânt armonic este atribuită călugărului Hucbald, precum și lui Guido d' Arezzo, aceștia doi fiind cei care au notat astfel de tehnici corale; apoi, apare (sec.XI-XII) cântarea în terțe și sexte paralele, care, în mod curent, se numea "*faux-bourdon*". Din aceste tehnici primitive de armonizare se dezvoltă la începutul sec.al XIV-lea arta contrapunctului, cu regulile ei precis determinate.

Revenind la vechea cântare de cult ebraică, putem trage concluzia certă că ea se executa la unison în trei maniere: solo susținut de cantor, cor la unison dublat de instrumente care răspundeau la unele fraze cântate de cantor și cântatul coral al comunității. Popoarele antice nu cunoșteau cântarea polifonică și nici evreii nu foloseau alt mod de cântare decât cel monodic (unison). Ritmul acestor cântări era cel vorbit. Acest fel de cântare a fost practicat și de primii creștini din Asia Mică sau chiar din Europa. Melodiile ebraice au trecut odată cu doctrina creștinismului în toate comunitățile nou întemeiate. Limba de propagare era limba greacă. Adaptarea cântecelor ebraice la limba literară greacă s-a realizat odată cu asimilarea de intonații populare specifice fiecărei regiuni.

La procesul de cristalizare a noii muzici, numite bizantine, au participat trei factori: melodiile ebraice inițiale, cultura muzicală greacă- cu o teorie muzicală și o notație de mai multe secole stabilită- și cultura populară romană. Din Orient, diferiți călători, călugări sau preoți (unii veniți la studii, alții fiind în exil) duc spre occident muzica creștină bizantină împreună cu sistemele modale grecești în care se cânta această muzică de cult. Printre aceștia menționăm pe *Hilarie din Poitiers*, *Ambrozio din Milano* și viitorul papă *Grigore cel Mare*, care a avut funcția de ambasador la Constantinopol. Acesta din urmă era un om erudit și un muzician de mare cultură; el studiază muzica bizantină și "importă" acel "okto-ehos", cele opt glasuri pe care Biserica Romano-Catolică le va numi moduri. Primul era *protos ehos* (glas de re) și simboliza aerul; al doilea era *deuterus ehos*, (glas de mi) și simboliza pământul; al treilea era *tritros ehos*, (glas de fa) și simboliza apa; al patrulea *tetrardos ehos*, (pe nota sol), simbolizând focul. În afară de aceste patru glasuri (moduri), care se numeau autentice, grecii mai aveau încă patru moduri derivate din acestea, numite plagale și începeau cu o cvintă mai jos decât modurile autentice, de unde și prefixul de "hipo" (dedesubt) - de exemplu: autenticul dorian genera plagalul hipodorian (Mi - La).

Fără a intra în amănuntele construcției acestor moduri sau glasuri bisericești, vom afirma că acest sistem muzical, preluat de către occidentali pe vremea papei Grigore cel Mare (sfârșitul sec. al XV-lea), va forma baza teoretică a muzicii cultice și culte pentru o lungă perioadă istorică, ce se măsoară cu secolele (aproximativ 12 secole).

² Istoria muzicii bizantine, *Antologhion Paisian*, Buc.,20



Grigorie cel Mare (pictură de Antonella da Messina)

Abia pe vremea lui Bach teoreticienii pun bazele teoriei tonalităților temperate, așa cum le cunoaștem azi, pornind de la modurile medievale sistematizate de Gioseffo Zarlino (+1590): *ionianul* (do major) și *eolianul* (la minor) cu variantele lor și cu transpunerea acestora pe toate treptele scării cromatice.

Muzica psaltică a avut la începuturile sale o notație foarte complicată, cu un număr mare de semne, astăzi necunoscute (mare parte din ele). Aceste semne vor fi concretizate teoretic începând cu *etapa cucuzeliană*, însă multitudinea interpretărilor personale, diferită de la psalt la psalt, se va păstra.

Odată cu *reforma hrisantică*, semnele muzicale psaltice se reduc ca număr. Notația rămâne tot cea cucuzeliană, însă li se stabilesc (semnelor) o lucrare practică propriu-zisă. Psaltica are opt glasuri sau ehuri, fiecare cu o tonică și o gamă (scară) proprie, care se scrie astfel . NI PA VU GA DI KE ZO NI, ce corespunde muzicii lineare cu DO RE MI FA SOL LA SI DO.

Este interesant de reținut că în serviciul de cult din Biserică se cânta și se cântă fără instrumente, acestea fiind folosite doar la banchete sau la curtea împăratului.

Atributele fundamentale ale muzicii bizantine se definesc prin stilul eminent vocal, având sistemul modal de tonuri, semitonuri și structuri infracromatice netemperate. Cântarea, ce se intona de unul sau de mai mulți, ori de către întreaga comunitate, era întotdeauna monodică, cum a rămas și până astăzi. Melodicitatea devine, în această situație, componenta esențială expresivă, asupra căreia, pentru evitarea monotoniei, se exercită o acțiune multiplă din partea parametrilor constitutivi: text, ritm (poliritmie), formule melodice și cadențe specifice, ornamente, metrica, astfel că, în cântările bizantine, fuziunea dintre text și melodie este ideală.

Cântarea bizantină are legile ei componistice ce guvernează o lume sonoră, a cărei originalitate este ușor de stabilit, chiar la o simplă audiere. Sobrietatea și absența elementelor exterioare în favoarea profunzimii și emoționalității sunt trăsături ce conferă acestei muzici austeritate, interiorizare și monumentalism. Adăugând că muzica bizantină are și formele ei innografice specifice (tropar, condac, canon) și o notație cu totul originală, ne explicăm de ce, astăzi, ea are o așa de mare audiență la public și concentrează interesul cercetărilor contemporane muzicale, atât pe plan național, cât și internațional.

De reținut este și faptul că întreg cultul Bisericii a fost alcătuit în perioada patristică (până la jumătatea secolului al VIII-lea), ca după aceea nimic să nu se elimine sau să se adauge. Din mulțimea producțiilor innografico-muzicale, Biserica Ortodoxă n-a păstrat în cultul său decât numai acele creații care au răspuns cel mai bine principiilor de credință și morală, pe acele care au tradus exact fondul său religios, orientându-l în direcția misiunii sale practice și transcendente. Sfinții Părinți erau aceia care aplicau criteriile axiologice specifice și care, din mulțimea modurilor muzicale, care circulau în provinciile Imperiului Bizantin, au selectat doar patru autentice și patru derivate ale acestora (plagale).

Muzica bizantină poartă amprenta universalității, este una de sinteză reunind diferitele contribuții într-un tipar specific culturii orientale. Întreaga lume aflată în orizontul influenței culturii bizantine contribuie la structurarea, omogenizarea și generalizarea acestei cântări unitare. De aici gradul ei de răspândire, precum și aderența de care s-a bucurat pretutindeni. Altfel, cum s-ar putea explica menținerea și dezvoltarea ei în Bisericile naționale ortodoxe după anul 1453, după căderea Constantinopolului? Nu există Biserică ortodoxă, care să fi stat în legătură canonică cu Patriarhia Ecumenică din Constantinopol și care să nu fi adoptat în cultul ei muzica bizantină.

Noi, românii, suntem ca popor și ca Biserică cei mai vechi în aceste ținuturi răsăritene ale Europei. Faptul acesta, ca și situarea în imediata vecinătate a Bizanțului, precum și multiplele legături economice, culturale și religioase cu acesta au făcut ca muzica psaltică bizantină nu numai să fie adoptată în cult de către străromâni și mai apoi de români, ci să înregistreze un curs și o dezvoltare, care dau dreptul culturii române să aibă un cuvânt greu în ceea ce privește evoluția și posibilitatea cunoașterii trecutului îndepărtat al muzicii bizantine.

O privire atentă asupra muzicii clasice românești conduce la concluzia că aceasta își are sursa de inspirație în vechea muzică populară românească, precum și în muzica bizantină și a Psalmilor. Unele știri vorbesc despre practicarea muzicii la noi, cum este știrea despre martiriul *Sfantului Sava de la Buzău* (372), despre care ni se spune că era cântăreț de psalmi și cultiva această cântare cu mult zel. Tot din această perioadă antică ne-a rămas, de la episcopul *Niceta de Remesiana* (sec. IV-V), un imn „*Te Deum laudamus*”, care reprezintă un model de muzică ce a circulat la populația străromână. Tot o mărturie a prezenței muzicii bizantine în perioada de început este și *Condacul Nașterii Domnului*, creație a *Sf. Roman Melodul* (sec. VI), care a circulat într-o formă simplă și a cărei construcție modală este în *Ehul 3 bizantin*.

O altă caracteristică a muzicii bizantine pe pământul țării noastre este unitatea ei. Ca și muzica populară, muzica bizantină a avut un caracter unitar la toți românii, chiar și la cei uniți cu Roma (la începutul sec. al XVIII-lea), desigur, cu unele diferențieri stilistice datorate, în bună parte, influenței creației populare și mai ales oralității, ca în Banat, Transilvania și Bucovina.

Alături de cântecul popular, cântarea bisericească a constituit al doilea izvor al fenomenului sonor muzical pe pământul românesc și o pârgie de nădejde în apărarea conștiinței etnice. Și, ceea ce este și mai important, este faptul că el a rămas fidel acestui filon muzical până astăzi.

Un alt aspect foarte important al muzicii bizantine românești îl constituie descoperirea în bibliotecile, arhivele și muzeele din țară și chiar și în unele de peste hotare, a unui număr impresionant de mare de manuscrise muzicale bizantine. Cercetatorii români actuali, care au întreprins o acțiune de studiere și valorificare a documentelor muzicale din trecut, au descoperit peste 1.000 de astfel de documente muzicale, dintre care peste 200 cu muzică și notație vechi bizantine, adică anterioară secolului al XIX-lea, când a avut loc acea reformă a muzicii bizantine, cunoscută sub numele de reforma hrisantică (realizată de trei mari cunoscători ai acestei muzici: Hrisant Mitropolitul, Grigorie Levitul și Hurmuz Hartofilaxul, toți din Constantinopol). Reforma a fost pregătită în timp, dar s-a aplicat în anul 1814, iar la noi a fost adoptată începând din 1816. Acest fond de manuscrise muzicale din perioada medievală reprezintă un tezaur de mare importanță muzicală și cultural-națională. Cercetarea lor ne dă o imagine asupra muzicii bisericești pe pământul României, asupra dezvoltării și rolului cultural-artistic din perioada medievală și post medievală a istoriei poporului român și a Bisericii Ortodoxe Române. Între acestea amintim: *Lecționarul evanghelic de la Iași*, scris în notație ecfonică, care datează din secolul al X-lea; trei *Stihirare*: cel de la Iași din sec. al XIII-lea, cel de la București din sec. al XIV-lea și cel de la Putna din sec. al XV-lea; nouă manuscrise rămase de la mănăstirea Putna, unde a existat o vestită școală de muzică bizantină. Astfel de școli au existat și în alte centre românești de cultură, ca Suceava, Iași, București, Brașov, Făgăraș, Socola, Neamț etc. Așa se face că în anul 1558 domnitorul Alexandru Lăpușneanu solicita comunităților ortodoxe din Lvov și Przemisl să trimită în Moldova (probabil la Suceava) patru tineri cu voci frumoase pentru a învăța cântările grecești și sârbești (adică muzica bizantină cu text grecesc și slavon). Pe la sfârșitul secolului al XVI-lea, patriarhul Dorothei, călătorind în țara noastră, împreună cu protopsaltul Ieremia de la Constantinopol, ne spune despre domnitorul Petru Șchiopul că: „El iubea încă și cântăreții și avea un iscusit dascăl de cântări. În anul 1657, Suzana Lorantffy, văduva lui Gheorghe Racoczi I, înființa la Făgăraș o școală în care să se predea și muzica bisericească în limba română. În anul 1715, din gramata patriarhului Samuil al Alexandriei, reiese clar că la biserica Colței din București exista o școală unde se învăța și cântarea bisericească. Cincizeci de ani mai târziu, în 1765, la Academia Domnească din Iași, a fost numit un profesor special de muzică bisericească, iar în 1776, prin hrisovul obștesc al școlilor, dat de Alexandru Ipsilanti, se prevedea pentru colegiul Sf. Sava din București: „pentru acei care vor să îmbrățișeze cariera bisericească orânduim în Prea Sfânta Mitropolie un dascăl pentru *sacra teologie* precum și un dascăl pentru muzică”. Și mențiunile istorice pot continua. Din sec. al XVII-lea se păstrează în bibliotecile din țară și din străinătate peste 20 de manuscrise, toate cu text grecesc. Din sec. al XVIII-lea au fost catalogate 145 de manuscrise, dintre care 116 cu text grecesc, 9 cu text românesc, 19 bilingve (grec-roman sau invers) și unul cu text slav-grec.

Tot din acest secol (XVII), provine și primul manuscris muzical cunoscut până acum cu textul în limba română: *Psaltichia rumânească*, scrisă de Iromonahul Filothei sin Agai Jipei, la anul 1713, în București.

În străinătate există un fond de manuscrise muzicale bizantine scrise în țara noastră, fie donate, fie înstrăinate, cum sunt cele de la mănăstirea Mahera din Cipru, mănăstirile din Ianina, din Grecia, la Moscova și Leningrad, la Leipzig, mănăstirea Leimokos din insula Lesbos, Viena, Sofia și Manchester, la Copenhaga, la Muntele Athos, existând și posibilitatea descoperirii în continuare a unor manuscrise vechi și în alte locuri, provenind din țara noastră. Cercetările continuă și se fac sistematic. Este aproape de prisos să mai spunem că, în afară de importanța strict muzicală, manuscrisele amintite au și o importanță documentar-istorică deosebită.

Este bine de știut că din cele mai îndepărtate secole muzica a ocupat un loc important în structura spirituală a poporului nostru. Această artă minunată a sunetelor, datorită trecerii timpului, a căpătat și o funcție informativ-istorică, oferind adesea argumente dintre cele mai importante pentru cercetarea și cunoașterea trecutului artistic și cultural al poporului nostru, stând marturie vie în favoarea existenței pe meleagurile noastre, a unei culturi străvechi, unitare și în continuă dezvoltare. Cu ajutorul lor, ca și cu acela al datinilor, poveștilor, muzicii și poeziei populare, care constituie, cum spunea Alecu Russo, adevărate arhive populare, se poate reconstitui trecutul îndepărtat, mai puțin cunoscut. Din analiza acestor manuscrise, putem cunoaște și unele aspecte privind evoluția însăși a muzicii bisericești, la noi. Astfel, dată fiind limba în care sunt scrise aceste manuscrise, se poate deduce clar că originea muzicii este orientală-bizantină. Din secolul X, romanii au adoptat în Biserică și în cancelarii și limba slavonă, slujindu-se în ambele limbi, dar ritul și cântarea au rămas cele bizantine. Așa că nu se poate vorbi de o Liturghie slavonă, de un rit slavon sau de o cântare slavonă. Putem vorbi, și acesta este conținutul corespunzător al noțiunilor, de forme de cult de tip bizantin, cu text literar în limba slavonă.

Aceste concluzii reies clar din analiza simplă a manuscriselor care, toate, fără excepție, conțin muzica bizantină, sunt scrise în notația bizantină, având doar textul literar mai mult în limba greacă, dar și în limba slavonă sau română. Un simplu calcul făcut pe manuscrisele de la Putna este edificator. Toate aceste manuscrise totalizează 2386 pagini cu text muzical bizantin. Din acest total, doar 244 de pagini au text în limba slavonă, dar nu există la noi nici un singur manuscris în notație bizantină cu textul integral în slavonă. Muzica acestor pagini este, fără nici o îndoială, toată bizantină, în notație bizantină.

Bazați pe această realitate incontestabilă, cercetatorii au tras concluzia că nici de o cultura muzicală slavonă nu poate fi vorba, din moment ce toată muzica strănsă în manuscrise ar fi de tip bizantin, în notație bizantină, cu structura formelor și a ehurilor specifice muzicii bizantine. Nimic nu ne îndreptățește să socotim că ar fi existat o muzică de tip slavon, atâta timp cât în manuscrisele amintite nu este în slavonă decât limba și textul. Faptul că notația muzicală, ehurile, într-un cuvânt întreaga structură a muzicii (conservate în cele peste 200 manuscrise muzicale vechi aflate în țară) se aflau în uz la Bizanț (dovadă prezența unui mare număr de psalți bizantini în cuprinsul acestor manuscrise), confirmă că relațiile românilor cu Bizanțul și cu Athosul au determinat nu numai împrumuturi, preluări subiective de muzică, ci au avut și o direcție inversă, din lăuntru în afară: muzica de cult de tip bizantin creată în Țările Române, de către români pentru români, a fost cunoscută și ea peste hotare, unele cântări fiind preluate de popoarele vecine ortodoxe. Așa pot fi menționate *Pripelele*, creația lui Filothei Monahul de la Cozia, melod român, fost logofăt al lui Mircea cel Bătrân (1386-1418), care au circulat la ruși, sârbi și la bulgari. Tot așa se poate spune despre *Stihira Sfântului Ioan cel Nou de la Suceava*, creație a protopsaltului Putnei, Evstatie, care a circulat în manuscrise rusești până în secolul al XVII-lea. La fel, la Lvov și Przemisl au circulat cântări ale psaltților putneni, care au pătruns și la ruși sub denumirea de *raspev putnevski*.

Primele mențiuni despre executarea muzicii bizantine în limba română se păstrează din secolul al XVII-lea, iar la începutul sec. al XVIII-lea se consemnează săvârșirea integrală a Sf. Liturghii în limba română, la București, urmând ca de acum înainte cultul nostru, împreună cu cântarea bisericească, să se săvârșască în limba română. Aceasta nu înseamnă însă că practicarea muzicii bizantine în Biserica Ortodoxă Română s-a făcut în limba națională numai la datele menționate, ci, cu siguranță, că ea a intrat în uzul liturgic cu mult timp înainte, mai ales în bisericile de la sate, unde cărțile și manuscrisele cu muzica oficială pătrundeau foarte greu și unde cântarea se practica după auz.

Acest curent muzical neoficial, dar practic și folositor maselor largi de credincioși, a mers paralel cu cel oficial de la bisericile din centrele eparhiale sau din marile mănăstiri. Astfel, pe la 1640, este semnalată la Iași, alături de Școala Domnească, existența unei școli ai carei elevi recitau și cântau, în fața

domnitorului, latinește și românește. Călugărul misionar Marco Bandini pomenește, în jurnalul său de călătorie prin Muntenia și Moldova, că în anul 1647, în ziua de Bobotează, copii de 7 ani cu fete frumoase cântau cu voce limpede, în limba română, *Doxologia*. Iar diaconul Paul de Alep, însoțind într-o vizită prin Țările Române pe patriarhul Antiohiei, Macarie, semnalează cântarea bilingvă în biserica domnească din Tirgoviște, astfel: „În ziua de Paști, canonul învierii a fost cântat pe muzică bizantină în mod foarte plăcut, la strana dreaptă grecește, iar la strana stângă românește.

Veacul al XVIII-lea este veacul introducerii depline a limbii române în cult. Muzica s-a tradus și prelucrat în limba română pentru toți, reprezentând prima fază a acțiunii de românizare a slujbelor bisericești, acțiune începută de Filothei Jipa și continuată tot restul sec. al XVIII-lea și începutul sec. al XIX-lea. *Psaltichia* lui Filothei devine manualul tip de traducere și este preluat de toți urmașii săi, inclusiv de brașoveanul Ion sin Radu Duma, care îl introduce la Brașov, în 1851. Recent, aceasta *Psaltichie* a fost transcrisă integral în notație modernă pentru uzul tuturor celor interesați să cunoască melodiile bizantine anterioare reformei muzicii psaltice din 1814-1816.

De asemenea, au fost tipărite în facsimil, însoțite de studii analitice, câteva dintre cele mai vechi manuscrise muzicale vechi bizantine (*Lectionarul evanghelic* de la Iași și două din cele de la Putna). Datorită înființării unor școli de muzică în limba română, la București, Neamț și la Brașov, manuscrisele în limba română se înmulțesc, numele psaltilor români apar din ce în ce mai frecvent ca autori de cântări, dascăli sau copişti. Între aceștia, putem numi pe Filothei Jipa, dascălul Sarban, Ion sin Radu Duma Brașoveanul, Constandin protopsaltul, Naum Rimnicianul, Iosif de la Neamț, Mihalache Vlahul, Nil Poponea, Visarion Ieromonahul de la Neamț s.a.

A doua jumătate a veacului al XVIII-lea este o perioadă de frământări pe linie muzicală bizantină, care pregătesc terenul pentru reforma ce va avea loc în 1814 la Constantinopol și care va fi adoptată neantârziat de Biserica Ortodoxă.

La 6 iunie 1817 este atestată documentar înființarea școlii de muzică bisericească în „*noua sistimă*”, la biserica „Sfântul Nicolae - Șelari” din București, profesor fiind numit Petru Manuil Efesiu (1840), care însuși se desăvârșise în școala nou înființată la Constantinopol. Acesta, sprijinit de domnitorul Caragea Vodă, organizează școala pe baze noi, mai pedagogice și mai științifice. Așa se face că în 1820 pune bazele primei tipografii de note muzicale psaltice din lumea ortodoxă orientală, aici la noi, tipărind două volume de cântări bisericești cu textul grecesc: *Noul Anastasimatar* și *Doxastarul* prescurtat. Marii protopsalți români formați în această școală, apoi ei înșiși instruind pe alții (la scurt timp, Macarie Ieromonahul era numit epistatul celor patru școli de psaltichie din București), s-au adaptat, fără șovăieli și cu toată convingerea, acestui nou sistem muzical plămădit în capitala strălucitorului Bizanț de altădată, sistem care, datorită reducerii numărului de semne muzicale, fixării felurilor de tonuri, ca și a tempourilor sau tacturilor (irmologic, stihiraric și papadic) etc., aducea ceva nou în evoluția firească a acestei arte.

Acești oameni, animați de dorința lor fierbinte de a cânta pre limba patriei și cu ei tot românul, au reușit să impună, de la început, acestui mod de cântare o notă specific românească, creând, astfel, o muzică nouă, păstrată cu sfințenie și astăzi în Biserica noastră. Ei au stabilit tipare precise, dar nu rigide, pentru toate cântările bisericești pe cele opt moduri, așa încât, chiar atunci când unii protopsalți de mai târziu vor încerca să fie cât mai originali în compozițiile lor psaltice, nu se vor putea abate de la modelele create de mai marii psaltichiei românești de la începutul secolului al XIX-lea. Menționăm câteva figuri de mari protopsalți compozitori români din secolele al XIX-lea și al XX-lea, din toate provinciile românești.

În Muntenia, se impun cu pregnanță marii protopsalți, precum: Macarie Ieromonahul (1775-1836),³ Anton Pann (1797-1854),⁴ Ștefanache Popescu (1824-1910), care a continuat munca celor doi, lăsând apoi ștafeta ilustrului său ucenic Ion Popescu-Pasărea (1871-1943) - care l-a depășit chiar și pe Anton Pann prin numărul tipăriturilor muzicale - Varlaam Protosinghelul (1808-1894), Ghelasie Arhimandritul (după 1854)⁵; Neagu Ionescu (1837-1917) și Nicolae Severeanu (1864-1941), reprezentanții școlii buzoiene; Amfilohie Iordănescu (cca. 1870-cca. 1934), Anton Uncu (1909-1976) și mulți alții.

³ Macarie Ieromonahul va tipări la Viena, în 1823, primele cărți de muzică bisericească în limba română: *Teoreticonul*, *Anastasimatarul* și *Irmologhionul*.

⁴ În numai 14 ani (1840-1854), Anton Pann a reușit să dea la lumină, în tipografie proprie, 14 titluri de cărți de muzică bisericească.

⁵ Ghelasie Arhimandritul este creatorul *Doxologiei pe glasul 5*.

În Moldova, se remarcă protopsalții: Dimitrie Suceveanu⁶, Nectarie Frimu, devenit arhiereul Nectarie Tripoleos (după 1850), Iosif Naniescu,⁷ Filotei Moroșanu⁸, Victor Ojog⁹ ș.a.

În Transilvania și Banat activează George Ucenescu¹⁰, Dimitrie Cunțan (1837-1910), Trifon Lugojan (1874-1948), Atanasie Lipovan (1874-1947) și alții, care au consemnat în scris toate cântările bisericești ce circulau pe cale orală în aceste părți de țară, unde muzica bizantină se răspândise în egală măsură.

Școlile componistice importante au apărut în secolul al XIX-lea în Moldova, acolo unde își desfășurau activitatea Gavril Muzicescu, Ciprian Porumbescu, Eusebiu Mandicevski și în Transilvania și Banat, acolo unde creau Gheorghe Dima, Iacob Mureșanu și Ion Vidu.

Adevărata muzică de inspirație folclorică, precum și tonalitățile sublimе ale muzicii bizantine, eliberate de influențele sonore și ritmice proprii școlilor componistice romantice din Germania și Franța, pătrund o dată cu înființarea Coralei "Carmen".¹¹

În acest cadru își încep activitatea D. G. Kiriac și George Cucu. Acum se manifestă așa-numita "generație a frontului" (generația care a luptat pe front în al doilea război mondial). Această generație a purtat geniul tutelar a lui George Enescu și a inclus în rândurile ei talente componistice de excepție, cum au fost: Mihail Jora, Mihail Andricu, Sabin V. Dragoi, Dimitrie Cuclin, Marțian Negrea, Constantin Dimitrescu.

Urmașii generației de compozitori aflate sub geniul muzical enescian, au contribuit deopotrivă la perfecționarea școlii componistice românești. Ei sunt Paul Constantinescu, Sigismund Toduța, Zeno Vancea, Ion și Gheorghe Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Constantin Silvestri, Tudor Ciortea, Theodor Rogalski.

Generația de după război număra compozitori de marcă, precum: Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru, Dumitru Capoianu, Pascal Bentoiu, Theodor Grigoriu, Cornel Țăranu și, ulterior, Nicolae Brandus, Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Octavian Nemescu, Corneliu Cezar.

Stilul de creație al școlii componistice românești este divers, plecând de la mijloace de expresie prezente în muzica occidentală, luate ca teză, până la cele întâlnite în muzica populară, luate ca antiteză, ajungând astfel la o sinteză originală.

⁶ Dimitrie Suceveanu (1813-1898) a devenit celebru mai ales prin alcătuirea și tipărirea în românește a Idiomelosului unit cu Doxastarul, la Neamț, în 1856-1857)

⁷ De la Iosif Naniescu (1818-1902) ne-a rămas celebrele răspunsuri liturgice pe glasul 8.

⁸ Filotei Moroșanu (1876-1951) este autorul melodiei pe glasul 8 a imnului *Lumină lină* de la Vecernie

⁹ Victor Ojog (1909-1973) a alcătuit și tipărit *Anastasimatarul* mănăstirii Neamț.

¹⁰ George Ucenescu (1830-1896), de la Școala românească din Șcheii-Brașovului, a fost elev al lui Anton Pann.

¹¹ Societatea muzicală Carmen este înființată la sfârșitul sec. al XIX-lea, preocupată fiind de creațiile cu adevărat valoroase.

BIBLIOGRAFIE

VASILE, Vasile - *Pagini nescrise din istoria pedagogiei și a culturii românești*, Editura didactică și pedagogică, R.A., București, 1995

PLOEȘTEANUL, Nifon - *Carte de muzică bisericească pe psaltichie și pe note liniare*, Tipografia cărților bisericești, București, 1902

ALEXE, Ștefan - *Sf.Niceta de Remesiana și ecumenicitatea patristică din sec.al IV-lea și al V-lea*, Studii teologice, București, An.XXI, Seria a II-a, nr.7-8, sept.-oct.1969

BUCUR-BARBU, Sebastian - *Propedii ale muzicii psaltice în notație cucuzeliană*, Studii și cercetări pentru istoria artei, Seria Teatru-Muzică-Cinematografie, tom.XXII/1975

BUCUR-BARBU, Sebastian - *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone*, București, Ed.muzicală, 1989

BUCUR-BARBU, Sebastian - *Filotei sin Agăi Jipei- Psaltichie rumânească*, vol.I- *Catavasier*, vol.III-*Stihirar*, vol.IV- *Stihirar-Penticostar*, București, Buzău, Editura muzicală, Ed. Episcopiei Buzăului, 1981, 1984, 1986, 1992

BUCUR-BARBU, Sebastian - *Ion sin Radului Duma Brașoveanu*, Studii de muzicologie, vol X, București, Editura muzicală, 1974

BUCUR-BARBU, Sebastian - *Învățămintul psaltic până la reforma lui Hrisant, școli și propedii*, Studii „Biserica Ortodoxă Română”, București, An.XCVIII, nr.3-4, mart.-apr.1980

*Printre textele studiate în scopul realizării acestui referat se află și textul aflat pe adresa : www.creștinism-ortodox.ro/html/09/9d_muzica_in_biserica_ortodoxa_romana.html., din care am preluat „grosso modo” pasaje întregi.

SUITELE PENTRU VIOLONCEL DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Johann Sebastian Bach – painea mea cea de toate zilele
George Enescu

Prof. Carmen Zaharia Danicov
Colegiul Național de Artă Octav Băncilă Iași

Frumosul, sentiment ce se manifestă în viața noastră cotidiană ca o atracție față de

tot ceea ce este agreabil, și prin respingerea a tot ceea ce este urât, constituie mărturia supremă despre originea divină a omului.

În viața individului, *Arta* - asemănată cu o nesfârșită podoabă ce implică diferite ritmuri, forme și culori - a avut ca suport *frumosul*, reflectat în diferite chipuri artistice.

Muzica este *arta de a gândi prin sunete*, dar într-un proces de creație autentică, artistul organizându-și sunetele în conformitate cu nevoia sa de a-și limpezi și obiectiva atitudinea față de viață și conform modului în care înțelege sensul acesteia. El înlănțuie și combină sunetele pentru a comunica ceva ce se află *dincolo* de sonor, *deasupra* lui.

La fel, interpretul transmite acel inefabil inexistent în textul partiturilor parcurse, învățând să înțeleagă muzica și dintr-un alt punct de vedere — al acelei aspirații permanente spre o lume spirituală "*transcendentă sonorului*" (cf. George Bălan - "Arta de a înțelege muzica").

Din punct de vedere artistic, *Barocul* marchează cea mai largă comuniune cunoscută până în secolele XVI și XVII, între diferitele puncte ale globului, fiind primul *stil de artă* căruia i se poate surprinde - în același interval temporal - o extindere planetară.

Premisele *Barocului* au fost pregătite de *Reforma stilului muzical* de la cumpăna secolelor XVI și XVII, fenomen care a constat în apariția unor *forme* și *genuri* muzicale noi.

Polifonia complicată a *Renașterii* a cedat în favoarea simplității contururilor și a melodicii, virtuozitatea tehnică trece pe un plan secundar, toate acestea — în favoarea clarității muzicii.

Tot astfel, s-a trezit *simțul armoniei*, care se bazează pe tonalitățile *majoră* și *minoră*.

Calea spre monodia cu acompaniament instrumental a fost deschisă de noul mijloc tehnic ce a primit denumirea de *Basso continuo*. Acesta a adus cu sine în locul *tehnicii lineare*, tipică stilului polifonic - tehnica acordică, *verticală*, construită pe fundamentul basului. La realizarea *basului continuu* contribuiau instrumente ca: orga, clavicinul, chitara, precum și ansamblurile instrumentelor cu arcuș.

Genurile vocal- instrumentale în Baroc

* *Cncertul bisericesc* (în italiană - *Concerti ecclesiastici*), dintre reprezentanții de marcă distingându-se L.G. de Viadana.

* *Oratoriul*, gen în care au compus F. Neri, G. B. Palestrina (în Italia), M. A. Charpentier (în Franța), H. Schutz și Bach (în Germania). Ca formă derivată a *oratoriului* s-a constituit ulterior *pasiunea*.

* *Cantata*, gen al cărei înțeles etimologic se referea la o lucrare vocală, spre deosebire de "*sonata*" - o lucrare instrumentală. Tipul definitiv al cantatei s-a cristalizat abia în secolul al XVII-lea, lucrarea fiind alcătuită din *arioso* și *recitativ*, cu sprijin pe *basso continuo*.

Genurile instrumentale în Baroc

* **Sonata pentru vioară.** Dacă inițial lucrările aparținând acestui gen erau compuse - de regulă - pentru două instrumente soliste și un *bas continuu*, după 1650 genul capătă o uimitoare înflorire, cristalizându-se două tipuri:

a) - *sonata da chiesa* și b) - *sonata da camera*, aceasta din urmă fiind compusă dintr-un ciclu de dansuri (o suită de dansuri).

A. Corelli a fost acela care a dus la apogeu genul *sonatei pentru vioară*, autorul fiind și exponentul tipic al măiestriei violonistice (al cărei ideal îl reprezentau cantabilitatea, bogăția tonului, simplitatea și generozitatea sentimentelor, precum și noblețea frazei.).

* **Concertul instrumental**, în formă de *concerto grosso* este genul a cărui construcție liberă se constituie pe un *dialog* între solist (grupul de soliști) și orchestră, gen în care s-au cristalizat trei mișcări: *Allegro*, *Adagio (Andante)* și *Allegro Finale*. Maestru al așa-numitului concert italian a fost Antonio Vivaldi.

* **Suita instrumentală** reprezintă un alt gen specific muzicii din secolul al XVII-lea, lucrarea fiind constituită dintr-o succesiune de dansuri.

Începuturile timide ale *Suitei* - ca gen - datează din secolul al XVI-lea, când în muzica pentru lăută și-au făcut apariția câteva dansuri, care se succedau pe baza principiului contrastant.

Ulterior, *Suita* a fost interpretată de ansambluri de instrumente cu arcuș, pentru ca mai apoi să fie dedicată *clavecinului*.

Unitatea lucrării era asigurată de tonalitatea comună tuturor părților componente, iar contrastul reieșea din alternanța *ritmurilor ternare* cu cele *binare* ale diferitelor dansuri din *suită*.

Prototipul Suitei instrumentale - alcătuită din Preludiu, Pavana, Gagliarda, Allemande și Courante - a fost consacrat de muzica scrisă pentru *lăută*, al cărei maestru a fost francezul Denis Gaultier.

A mai existat obiceiul de a insera în cadrul *Suitei* dansuri de salon precum: Branle, Bourree, Passepied, Gavotte, Musette, Gigue, Sarabanda, Loure, Rigaudon și Siciliana, precum și Ciaccona și Passacaglia (ambele construite pe un *bas ostinat*).

Corolar al dansurilor franceze de salon a fost *Menuetul*, expresia maximă a galanteriei de la curte.

Evoluția genului *Suitei orchestrale* a fost posibilă datorită contribuției lui J. B. Lully, care a destinat-o muzicii de balet. În acest caz, *Suita* era precedată de o uvertură, care a devenit ulterior tipică și de nelipsit din *suita orchestrală*.

Pentru *Suită* a fost utilizat temporar și termenul de *Partită*, forma ciclică a acesteia definitivându-se în secolul al XVII-lea. Scheletul ei se baza pe succesiunea a patru dansuri principale - Allemande, Courante, Sarabande și Gigue.

Înnoiri în sfera limbajului muzical

Muzica franceză a fost aceea care a determinat evoluția *Suitei pentru clavecin* și a reușit s-o afirme ca pe un maximum în ce privește *forma*.

Prin farmecul melodiei, prin ornamentația bogată, prin ritmica subtilă și rafinată, cât și prin armonia originală, *Suita franceză* a devenit o culme a creației muzicale în epoca *Rococo*.

Reprezentanți de marcă în compunerea genului au fost Ch. de Chambonnieres, A. le Begue, frații Couperin și, în final, Jean-Philippe Rameau.

Urmași ai *Școlii franceze* au fost compozitorii germani J. Froberger, J. Pachelbel, G. Muffat și J. S. Bach, asupra căruia *Suita franceză* a exercitat o puternică influență.

Un rol important în formarea *Suitei preclasice* l-au avut dezvoltarea și perfecționarea instrumentelor, care în sec. al XVI-lea și al XVII-lea se îmbogățesc prin apariția *viorii*, a *clavecinului* și *virginalului* etc.

În sec. al XVI-lea, pentru acompanierea unor dansuri și a pieselor vocale, au fost folosite cu predilecție două instrumente: *lăuta* (*luth*), și *orga portabilă* cu tuburi sonore.

Secolul al XVI-lea poate fi socotit un important punct de plecare în dezvoltarea *muzicii instrumentale*, care — inițial — a avut doar rol de acompaniament, pentru ca ulterior să se constituie în *gen* de sine stătător.

Noile instrumente solicitau un repertoriu adecvat, iar creațiile apărute influențau — la rândul lor — formarea unei tehnici desăvârșite în interpretarea instrumentală, creându-se astfel o *benefică interdependență*.

Între teoreticienii secolului al XVII-lea, un loc de frunte îl deține Marin Marsenne (1588 - 1648), originar din Franța, care în tratatul epocal "*Harmonie universelle*" a descris instrumentele muzicale ale timpului.

Un alt material prețios în istoria instrumentelor îl constituie lucrarea "*Syntagma Musicum*", scrisă între 1615 - 1620 de către germanul Michael Praetorius.

J. S. Bach reprezintă acel stadiu din evoluția spirituală a omului, când acesta se simțea legat — printr-o infinitate de fire invizibile — cu Universul și cu Creatorul său.

Sublima ordine și armonioasă înțelepciune a acestuia din urmă este tocmai ceea ce evocă Bach, desigur nu direct, ci reflectat de sufletul uman.

Bach a fost *abisal* pentru că a trecut "dincolo" de el însuși, în infinitatea spațiilor spirituale, regăsindu-se ca parte a acesteia, ca scânteie a focului divin.

Provenind dintr-o familie de muzicieni, organiști și cantori, stabiliți în regiunile Turingiei și Saxoniei, *omul Bach* (21 martie 1685 - 28 iulie 1750), și-a desfășurat viața între curțile princiare și Biserica, datorită *funcțiilor muzicale* pe care le-a deținut, fiind nevoit să compună pentru diferite evenimente.

S-a format sub îndrumarea fratelui său mai mare, Johann Christoph Bach, important organist. Și-a petrecut mult timp copiind în secret compozițiile contemporanilor săi, pe care fratele sever îi interzicea să le includă în repertoriul personal.

După asimilarea artei interpretative în domeniile: *vocal*, *violonistic* și *organistic*, Bach a călătorit în diferite orașe ale Germaniei, unde a îndeplinit slujbele de organist, cantor și director (la "*Collegium Musicum*", înființat de Telemann).

După îndelungi insistențe, Bach a obținut titlul de "*compozitor de curte*" din partea regelui August al III-lea de Saxa.

Contemporanii lui nu și-au dat seama de măreția spiritului și a creației sale. Abia datorită eforturilor lui Felix Mendelssohn-Bartholdy, după 100 de ani de la premiera "Patimilor după Matei", a început renașterea artei lui Bach. De atunci, muzica lui a devenit fundamentul culturii muzicale moderne. Individualitatea muzicii lui Bach, alături de perfecțiunea în ce privește construcția, au devenit *modele* pentru toți marii compozitori — Mozart, Beethoven, Chopin ș.a.

Muzica instrumentală

La loc de frunte în cadrul compozițiilor lui Bach se situează **muzica pentru orgă**, care avea o puternică tradiție în Germania. De la organiștii vremii (culminând cu Dietrich Buxtehude) compozitorul a preluat cele mai importante genuri: *preludiul*, *toccata*, *fantezia*, *sonata*, *preludiul de coral*, *passacaglia*, dar — mai presus de toate — *fuga*.

Muzica pentru pian a lui J. S. Bach este — de fapt — muzică pentru clavecin și clavicord.

Majoritatea lucrărilor destinate clavecinului au fost compuse în scop pedagogic - Bach le-a dedicat celei de-a doua soții, Ana Magdalena și celui mai mare dintre fiii săi, Wilhelm Friedemann.

Astfel, amintim: * *Suitele Engleze* și *Suitele Franceze*,

* *Partitele*,

* *Concertul Italian* (fără acompaniament orchestral),

* *Variațiunile Goldberg*,

* *Preludii și Fughe* pentru începători,

* *Invențiuni la două și trei voci*,

* *Toccate*,

* *Fantezia Cromatică și Fuga*,

* *Clavecinul Bine Temperat* (în două volume),
culminând cu **Ofranda Muzicală* și cu * *Arta Fugii*

Muzica de cameră cuprinde - la loc de cinste - Sonatele pentru vioară solo (cu celebra *Ciaccona*), unde compozitorul tratează tehnica violonistică în mod *polifonic*. La acestea se adaugă Sonatele pentru vioară și pian, precum și Sonatele pentru violoncel.

Lucrările orchestrale ale lui J.S. Bach sunt: *Uverturile* în stil francez, *Concertele grossi* (subintitulate *Brandenburgice*) și *concertele pentru vioară*.

Genul *Suită* în creația lui J. S. Bach

Procesul de formare a *Suitei* cunoaște două etape, ale căror rezultate au dus la desăvârșirea genului, atât pe linia *conținutului*, cât și a *forme*. De aici au rezultat cele două tipuri de bază, denumite simbolic *Suita preclasică* și *Suita modernă*.

Suita Barocă, lucrare instrumentală / orchestrală pluripartită, este formată dintr-o succesiune de piese (diferite ca număr), contrastante din punct de vedere al mișcării și al caracterului, *liantul* fiind *tonalitatea comună* și *stilul* acestora.

Secolul al XVI-lea poate fi considerat un punct de plecare în dezvoltarea *muzicii instrumentale*. Inițial, aceasta era legată de *muzica vocală* și de cea *de dans*, dar — odată cu perfecționarea instrumentelor — s-a impus necesitatea unui repertoriu adecvat, ceea ce a contribuit la emanciparea treptată a muzicii instrumentale și la constituirea unui *stil specific*.

Înainte de apariția *Suitei* *spiritul* acesteia se manifesta deja în compoziții ciclice (bazate pe o temă comună), sau în dansurile cu repriză înrudită melodic,

În evoluția gândirii muzicale, *Suita* este prima formă instrumentală în care mai multe mișcări s-au combinat într-o construcție încheiată.

Creația lui J.S. Bach reprezintă un *maxim* de realizare artistică a genului *Suită*, în varianta sa *barocă*.

Suitele pentru violoncel de J. S. Bach — Suita I în Sol Major

a) *Părțile componente ale Suitei*

b) *Succintă analiză a Preludiului din Suita I*

În perioada în care Bach își scria *Suitele pentru violoncel solo*, epoca de înflorire a *violei da gamba* (precum și a creației pentru acest instrument) se apropia de sfârșit.

În schimb, *violoncelul* se elibera de statutul modest de sprijinitor al *basului continuu*, îndreptându-se tot mai mult spre *autonomia melodică*.

Înzestrat cu o uimitoare pasiune pentru muzică și manifestând o spontaneitate și o creativitate cu totul speciale și de neegalat, Bach reușea să impresioneze audiența prin elaboratele sale compoziții, pornite de la teme simple, compoziții în care strălucea o inepuizabilă fantezie legată de armonia cea mai pură și mai înălțătoare.

Toate temele muzicale ale lui Bach au — în esență — o profundă sinceritate și o poezie melodică inspirată, plină de o bogăție de invenții ritmice inepuizabile.

În *Suitele* lui Bach stăruie o grație izvorâtă din combinații ritmice surprinzătoare, din minunatele broderii de contrapunct, toate acestea datorându-se cunoștințelor profunde pe care Bach le stăpânea.

Suitele pentru violoncel solo reprezintă nu numai o minunată și complexă școală — în care se întâlnesc variate forme de studiu — dar și o treaptă superioară de interpretare și virtuozitate, ele constituind, fără exagerare, *baza* studiului la violoncel, oferind instrumentistului numeroase posibilități de tehnică și interpretare. În studiul acestora interpretul descoperă *emoție, profunzime, sinceritate*, etc.

Cele șase *Suite pentru violoncel* ale lui Bach pot fi cercetate atât în textul lor original (foarte clar în scriitură, în care autorul nu a specificat nici o indicație de expresie), cât și în diferitele ediții apărute în decursul timpului. Azi sunt apreciate ca fiind foarte apropiate de intențiile compozitorului edițiile *Urtext* din Germania, *Chester* din Anglia, ș.a.

Ciclul celor șase suite pentru violoncel solo a fost compus între anii 1717 și 1723. Multă vreme după dispariția autorului ele au fost însoțite în decursul anilor de acompaniament de pian, pentru ca ulterior să se renunțe la acesta (este cunoscut acompaniamentul pentru pian realizat de Robert Schumann).

Părțile componente ale Suitei I în Sol Major

Fiecare dintre suitele pentru violoncel este compusă din șapte părți.

1. Preludiu
2. Allemande
3. Courante
4. Sarabande
5. Menuet I
6. Menuet II
7. Gigue

Singura parte din Suită care nu provine din dans este **Preludiul**. În Suitele nr. 3 și 4 Menuetele sunt înlocuite de Bourree, iar în Suitele nr. 5 și 6 locul celor două Menuete este luat de două Gavotte.

Preludiul are un metru binar și un tempo moderat.

Allemande este - de asemenea - în metru binar și se execută într-o mișcare lină, egală, plină de sinceritate.

Courante aduce un contrast față de partea precedentă, atât prin metru (aici - ternar), cât și prin caracter, fiind o piesă vioaie, rapidă, cu un ritm simplu. Originea ei este franceză.

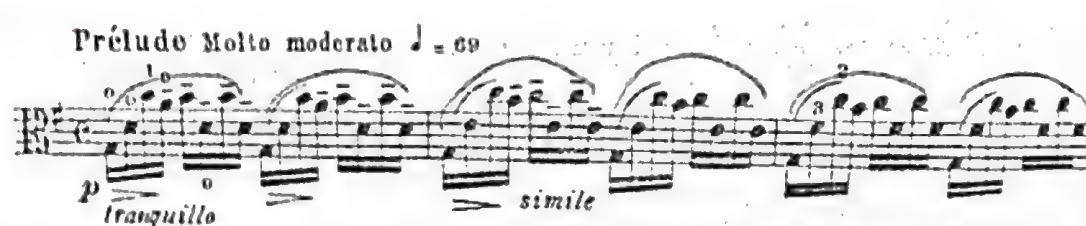
Sarabande (de origine spaniolă) este caracterizată printr-o ritmicitate expresivă, instaurează o atmosferă de o noblețe rezervată, plină de sobrietate. Scrisă în metru ternar, Sarabanda reprezintă un maximum în privința tensiunilor și a sobrietății întregii lucrări.

Gigue, cea care încheie lucrarea, are un caracter spumos, volatil, metrul este adesea în 12/8 sau în 6/8. În cazul Suitei I în Sol major, măsura din **Gigue** este de 6/8.

Succintă analiză a Preludiului din Suita I

Ca demers, **Preludiul** este partea cea mai extinsă din întreaga Suită. Desfășurat pe două pagini (patruzeci și două de măsuri) **Preludiul** este construit din două mari secțiuni (strofe)

Prima strofă începe în tonalitatea Sol major, **melodia** fiind alcătuită din arpegii ascendente și figurații în durate de șaisprezecimi, oprindu-se pe o **fermata**, care stabilește modulația în tonalitatea Dominantei - Re major.



Exemplul 1 - melodia alcătuită din arpegii ascendente și figurații



Exemplul 2 - modulația la Dominantă

Strofa a II-a își diversifică profilul melodic, care include aici **game** (integrale, sau doar fragmente de game), în mers **ascendent** sau **descendent**, **figurații** și **arpegii** (de data aceasta cu preponderență în mers descendent).



Exemplul 3 - după *fermata*, profilul melodic se diversifică



Exemplul 4 - game descendente în secvențe

Întreaga piesă — bine proporționată și echilibrată — se constituie ca o *ascensiune* spre un punct de tensiune maximă și o *coborâre* care trebuie — însă — dublată de o măiastră susținere.

Duratele de șaisprezecimi prezente pe parcursul întregului *Preludiu* asigură echilibru și densitate lucrării.

Nuanțele *planului dinamic* pendulează între *piano* și *forte*, trecând prin "*mp*" și "*mf*," intensitatea predominantă în acest preludiu constituind-o nuanțele medii.

În ce privește *agogica*, Preludiul din Suita I este stabil, fără a solicita "evadări" de la pulsația constantă. Ca excepție, se impune un *ritenuto* în măsura a 22-a (pe cadența la Dominantă), precum și un *allargando* la finalul Preludiului.

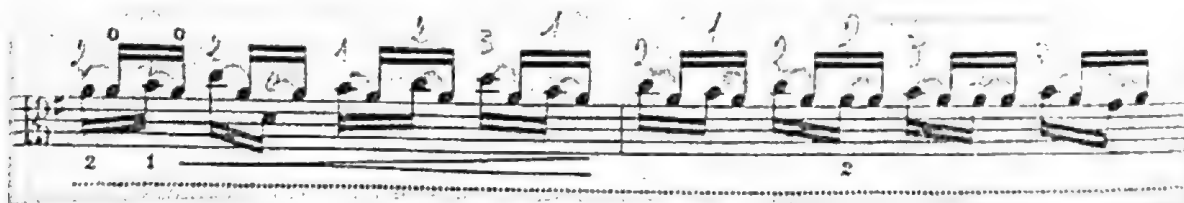
Polifonia în cadrul Preludiului (ca, de altfel, în toate creațiile lui Bach) este uimitoare, cu atât mai mult cu cât ea se realizează — în acest caz — prin mijloace extrem de simple și de reduse (ca resurse) ale unui instrument cu patru corzi, prea puțin apt pentru polifonie.

O singură voce, sub care se presupune existența altora, sau armoniile pe care le gândim cu auzul interior, sunt suficiente pentru a realiza aceste momente unice, la reușita cărora ne ajută însuși autorul, printr-un limbaj explicit, neechivoc și printr-o scriitură corespunzătoare.

În cazul de față, distingem prezența a *trei* planuri sonore:

- a) Planul de bas
- b) Planul melodic
- c) Planul armonic

Culorile care trebuie să anime acest *tablou* sunt: *nuanțele*, *accentele*, (ritmice, metrice și expresive), precum și *conducerea vocilor*.



Exemplul 5 - planurile sonore (polifonia latentă) se disting chiar din scriitură

În Suitele lui Bach (care sunt de o armonioasă omogenitate), cele *trei planuri sonore* se descoperă pe rând, iar *solistul* — care se "acompaniază" singur — trebuie să aibă în vedere să acorde o importanță *diferită* (inegală) notelor din text.

Piatra fundamentală o constituie *notele de bas*, pe care se construiesc eșafodajele sonore. Urmează ca importanță: *nota melodică* și — în ultimă instanță — *nota armonică*.

Cheia unei interpretări juste, în care instrumentistul redă concepția și stilul compozitorului și cel al epocii, rezidă în stăpânirea elementelor estetice — care vor face din “execuție” o operă de adevărată “creație”. Acestea sunt: *ordinea, echilibrul și armonia întregului*.

Concluzii

Contribuția lui J. S. Bach la îmbogățirea patrimoniului muzical

La începutul secolului al XVIII-lea, se cristalizează tipul fundamental al *Suitei*, în creațiile lui Jean-Philippe Rameau (1683 - 1764), ale lui G. F. Händel (1685 - 1759), dar — în special — în creațiile lui J. S. Bach, unde *Suita* își capătă fundamentarea ei clasică.

Bach este acela care introduce *Preludiul*, cu rolul de a fixa tonalitatea unică a *Suitei*, care determină unitatea întregului ciclu.

Suita este, de fapt, primul gen muzical-ciclu, fie el instrumental sau orchestral, pe care îl cunoaște istoria muzicii culte.

Prin conținutul expresiv, prin semnificația dramaturgiei și structurii sale, *Suita* a generat apariția altor forme și genuri muzicale.

Studiate în profunzime, *Suitele* lui J. S. Bach pentru violoncel — adevărate *valori sublimite* ale artei muzicale — deschid instrumentistului calea spre multiple posibilități de a accede către perfecțiunea interpretativă, cât și spre înțelegerea capodoperelor muzicale — grandioase și nemuritoare.

Genul Suită în creația muzicală universală

Odată cu reapariția ei în secolul al XIX-lea, *Suita modernă* va cunoaște o diversificare în trei direcții diferite:

- a) *suita din dansuri populare*
- b) *suita simfonică*
- c) *suita din lucrări scenice*

Suitele “*Arleziana*” de Georges Bizet (1872) și “*Șeherezada*” de Nikolai Rimski-Korsakov (1888) au pregătit terenul pentru afirmarea *Suitei moderne*.

În perioada afirmării Școlilor Naționale, Edvard Grieg compune “*Scene din viața norvegiană*”, Antonin Dvořák scrie “*Dansurile slave*”, Isaac Albeniz compune “*Suita populară pentru orchestră — Catalonia*” etc.

În multe *Suite* de mare interes artistic este prezent elementul programatic. Cităm câteva dintre cele mai celebre compoziții :

- “*Tablouri dintr-o expoziție*” de Modest Musorgski
- *Suita I* pentru orchestră de P. I. Ceaikovski
- “*Iberia*” - Imagini pentru orchestră - de Claude Debussy
- *Suita* pentru pian op. 25 de Arnold Schönberg
- *Suita* lirică pentru cvartet de coarde de Alban Berg
- *Suita* “1922” de Paul Hindemith

Genul Suită în creația muzicală românească

La noi în țară, au compus Suite :

Paul Constantinescu — “*Suita Românească*”

Sabin Drăgoi — “*Suita pentru pian*”

Tudor Ciortea — “*Suita pentru vioară și pian pe teme din Bihor*”

Paul Jelescu — “*Suita Românească*”

Diamandi Gheciu — “*Din lumea copiilor*”

Vasile Filip — “*Suita pentru vioară solo*”

Constantin Silvestri — *Suita* “*Copii la joacă*” etc.

“Suitele simfonice” de George Enescu, “Priveliști Moldovenești” de Mihail Jora, “Suita a III-a” de Ion Dumitrescu, “Prin Munții Apuseni” de Marțian Negrea, ș.a. pot fi citate ca exemple ce au dus acest *gen* la o amplă și bogată diversificare de gândire și realizare artistică.

Ceea ce îl distinge pe Bach din multitudinea compozitorilor vremii se datorează — în esență — acțiunii a trei factori:

1. sintezei între diferitele stiluri naționale (german, italian și francez)
2. uimitoarei sale forțe creatoare, supraomenești, astfel încât rigorile tehnice ale *Barocului* i-au stimulat imaginația creatoare, în loc s-o inhibe și:
3. celui de-al treilea (poate cel mai important) - pendularea între *polifonie* și *armonie*.

Bach a trăit în perioada când *curba descendentă* a polifoniei se intersecta cu cea *ascendentă* a armoniei, când cei doi centri de greutate — vertical și orizontal — erau în echilibru perfect. Această interpenetrare de forțe opuse este *unică* în istoria muzicii, Bach fiind *protagonistul* acestui moment de excepție.

În combinația aceasta *unică* dintre *energia lineară* și *forța verticală* ce abundă în operele lui Bach stă complexa intensitate a muzicii lui, “secretul” stilului său personal.

Trebuie să subliniem faptul că Bach nu a fost un *reformator* în sensul strict al cuvântului, el nu a inventat forme noi, ci le-a perfecționat pe cele existente, făcându-le să pară ca fiind *noi*, iar prin puterea geniului său, Bach a reușit să înalțe cântul, muzica, peste mediocritatea existenței sale smerite, creând, reînnoind miracolul cotidian, necesar omului - ca pâinea cea de toate zilele.

În accepțiunea lui Paul Valéry, principiile vitale ale arhitecturii sunt *utilitatea*, *frumusețea* și *durabilitatea*. Toate acestea se găsesc în muzica lui Bach.

De atâtea ori lucrările lui au fost comparate cu catedralele gotice — și comparația este exactă. Aceeași măreție, aceeași aspirație spre sublim, același suflu umple și opera lui Bach și bolțile cu arcuri frânte ale monumentelor ogivale.

În muzica lui Bach se găsesc *în germene* toate posibilitățile viitorului, astfel încât studiul muzicii lui este sacrosanct pentru toți muzicienii.

De aceea și Vincent d'Indy a afirmat că “Opera lui Bach reprezintă Vechiul Testament în muzică, iar sonatele și cvartetele lui Beethoven — Noul Testament”.

BIBLIOGRAFIE

- BRUMARU, Ada — *Îărstele Eutherpei*, Ed. Muzicală a Uniunii compozitorilor, București, 1972
- BUGHICI, Dumitru — *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978
- CHAILLEY, Jacques — *Patruzeci de mii de ani de muzică*, Ed. Muzicală a Uniunii compozitorilor, București, 1967
- DENIZEAU, Gerard — *Să înțelegem și să identificăm genurile muzicale*, Ed. Meridiane, București, 2000
- DINICU, Dimitrie Gh. — *Tehnica violoncelului*, Ed. Didactică și pedagogică, București, 1966
- GOLEA, Antoine — *Muzica - din noaptea timpurilor pâna în zorile noi*, Ed. Muzicală, București, 1987
- HERMAN, Vasile — *Originile și dezvoltarea formei muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1982
- ILIUȚ, Vasile — *O carte a stilurilor muzicale*, Ed. Academiei de Muzică București, 1996
- PASCU, George - BOȚOCAN, Melania — *Carte de istoria muzicii*, Ed. Vasiliana'96, Iași, 2003
- REISS, Joseph W. — *Mică istorie a muzicii*, Ed. P.W.M. Varșovia, 1987
- ***LAROUSSE — *Dicționar de mari muzicieni*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2000
- ***The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London, 2000

EDUCAȚIA MUZICALĂ GENERALĂ PERSPECTIVE INTERDISCIPLINARE

Prof. Adrian Gelu Dobranici
Școala Bogdan Petriceicu Hașdeu Iași

Educația muzicală, ca activitate de studiere a muzicii se realizează prin învățământul muzical la diverse nivele, în moduri și cu scopuri diferite. Învățământul muzical special, formează interpreți, compozitori, muzicologi, pedagogi, în timp ce învățământul muzical general urmărește inițierea în arta muzicii, suscitând interes, formând percepții obiective. Element important al culturii generale, muzica, grație funcției educative, a fost inclusă din cele mai vechi timpuri în demersul educațional, la loc de cinste. Grecii considerau muzica drept condiție primordială a civilizației, componentă esențială a culturii și cel mai bun simbol al ei.

În învățământul public românesc, ed. muzicală este considerată de mulți cercetători¹², cea mai veche latură a pedagogiei românești (începuturile fiind plasate în contextul evoluției bisericii ortodoxe române, evidențiind contribuția poporului român la dezvoltarea și cristalizarea primelor forme de muzică bisericească). Episcopul Niceta de Remesina (336-414), de origine daco-romană, elaborează o primă lucrare de pedagogie muzicală - *Despre cântarea frumoasă* - în care urmărește accentuarea funcției educative, formative a muzicii. Un învățământ muzical specific, de factură bizantină, se cristalizează începând cu secolul al XIII-lea, în școli renumite, precum cele de la Mănăstirea Cozia, Neamț (sec. XIV-XV), Șcheii Brașovului (sec. XV), Suceava și Putna, unde activau dascăli cvasi-profesioniști, dar există referiri și la conturarea unor practici laice, de către lăutarii robi din epocă, a unor elemente de cultură generală muzicală la curțile domnești, în familiile boierești. Prin introducerea limbii române în cultul ortodox și pătrunderea muzicii europene pe teritoriul țării, secolul al XVIII-lea apropie învățământul muzical de specificul românesc prin traducerea cântărilor bisericești și reformarea muzicii religioase de tip bizantin.

Secolul al XIX-lea diminuează treptat rolul dominant al învățământului religios, accentuând laicizarea și conturează după scopul și modul de predare două tipuri de învățământ muzical - special și de masă - muzica fiind introdusă ca disciplină în programele școlilor de toate tipurile și gradele. Dacă perspectiva interdisciplinarității a preocupat filosofi și pedagogi din cele mai vechi timpuri (sofiștii greci Plinius, Comenius și Leibnitz), la noi, primele preocupări interdisciplinare în educația artistică în general, sunt introduse de reprezentanții școlii ardelenice; Samuel Micu, Gheorghe Șincai, Petru Maior - care promovau valorificarea folclorului în toate ipostazele, Gheorghe Lazăr și Gheorghe Asachi, fondator al Școlii de muzică și declamațiune, în care muzica era bine reprezentată. I. Ivănescu (conducător al Seminarului Pedagogic din Iași), abordând problema educației estetice în raport cu educația etică și psihologie, accentua pe interdisciplinitate și rolul artei în raportul dintre instrucție și educarea sentimentelor, iar Spiru Haret propune introducerea factorului cultural și economic în rândul maselor largi, implicând activități școlare și extrașcolare, cercuri culturale, serbări artistice, dintr-o modernă perspectivă interdisciplinară.

Amintim și contribuțiile în domeniu ale lui Iosif Gabrea, G. Găvănescu, G. Văideanu sau C. Cucoș, care vede interdisciplinaritatea ca „o formă de cooperare între discipline diferite cu privire la o problemă, a cărei complexitate nu poate fi surprinsă decât printr-o convergență și o combinație prudentă a mai multor puncte de vedere.”¹³ Astăzi se impun modalități noi de selecție a informațiilor, descongestionarea lor, criterii noi de organizare, ierarhizare, de creare și aplicare, în concordanță cu realitatea și obiectivele educaționale propuse pentru realizarea unei viziuni integrative, holistice.

¹² V. Vasile - Pagini nescrise din Istoria pedagogiei românești - Ed. Didactică și pedagogică R.A. București 1995

¹³ Constantin Cucos, „Pedagogie”, Editura Polirom, Iași, 1998, pag. 77

Viitorul sistem educațional are nevoie de stimularea creativității lucru posibil numai prin promovarea interdisciplinarității. Relaționarea muzicii cu alte domenii generează ample asocieri, confirmând că diversele sfere de activitate socio-umane se află într-o constantă întrepătrundere la nivel cognitiv, într-un proces de influențare mutuală, benefic pentru progres. Nu este surprinzător că muzica se află în interdependență cu **matematica**, un rol notabil în această coroborare avându-l Pitagora. Matematicianul, servindu-se de un monocord a concluzionat că sunetul muzical este rezultatul vibrațiilor regulate ale corpurilor elastice, iar când vibrează două coarde simultan, una mai lungă decât cealaltă, se aud două sunete, coarda mai scurtă redând sunetul mai înalt, la octavă față de cel mai jos, produs de coarda mai lungă. „Sunetele muzicale sunt explicate de pitagoricieni tot prin teoria armoniei numerice. Astfel, diferențele dintre sunete le apar ca *raporturi numerice*, sunetele muzicale fiind astfel determinabile matematic: octava 1:2, cvinta 2:3, cvarta 3:4.¹⁴ Punând bazele celor trei intervale ce constituie fundamentul sistemului muzical, a contribuit la concretizarea ulterioară a gamei și a celor 8 sunete ale acesteia.

Matematica interferează cu muzica și prin posibilitatea caracterizării matematice a elementelor muzicale prin logaritmi, ce pot fi utilizați pentru precizarea intervalelor muzicale și așa cum afirma matematicianul Sylvester: „Nu s-ar putea oare reprezenta muzica drept matematică a simțurilor și matematica drept muzică a rațiunii?”. Există oponenți ai teoriei care susțin că între două domenii atât de contrastante nu se pot regăsi similitudini, neacceptând apropierea artei sunetelor, închinată emoției și trăirii umane în profunzimea ei lirică de o știință riguroasă, cu propriul sistem, exact și practic de organizare, însă este evident că până la stadiul redării propriu-zise a sunetului, conceperea și organizarea lui se realizează asemănător formulelor matematice. Raportându-ne la efectul pe care îl produce muzica, se dezvăluie legătura acesteia și cu **psihologia**, cu modul în care creierul uman percepe și resimte sunetul în varietatea sa de forme, influențându-ne manifestările exteriorizate.

Muzica, în complexitatea ei, evidențiază puteri nebănuite de a deservi îmbunătățirii stării psihice, de a calma și dezvălui armonie, deopotrivă de a stimula și spori capacitatea motorie, cât și de a dezvolta interacțiunile neuronale. „*Fără muzică, viața ar fi o eroare. Ea este forța invizibilă care ne farmecă, ne mișcă până la lacrimi, ne apropie unii de alții și ne îmblânzește.*” susținea scepticul Friedrich Nietzsche. Universală prin natura ei, poate fi desemnată un miracol accesibil, însă neprețuit, având puterea de a ne îmbogăți spiritul într-un mod atât de hedonian și util, căci arta muzicală, are poate suveranitatea asupra capacității subliminale, afectându-ne sentimentele și nivelele de energie. Aceste două domenii mi s-au părut relevante pentru subiectul tratat, însă relaționarea muzicii cu alte domenii nu poate fi limitată, amplele asocieri ce se pot crea fiind numeroase, punând în evidență interdependența cu artele plastice, arhitectura, literatura, fizica, dar și cu alte discipline și științe.

Acceptând că arta - reprezintă o formă a activității umane care are drept scop producerea unor valori estetice, folosind mijloace cu caracter specific * totalitatea operelor care aparțin acestei activități - trebuie să fim de acord și cu Mikel Dufrenne, care precizează că printre instrumentele cercetării sunt folosite științe umane și sociale (anexa). Științele artei sunt în general umane, dar ele sunt și fizice, atunci când mobilizăm în studiul și realizarea diverselor opere, chimia, fizica, matematica pentru pictură, mecanica, matematica pentru arhitectură, acustica, matematica pentru muzică, și putem adăuga psihologia, fiziologia, psihopedagogia. Promovarea interdisciplinarității reprezintă un element al progresului cunoașterii și inconvenientele compartimentării, manifestările unor perspective globale, conduc treptat la promovarea ei, ca exigență a lumii de astăzi, supusă schimbărilor și masivelor acumulări cognitive în diferite domenii ale cunoașterii. G.Văideanu, consideră că interdisciplinaritatea „implică un anumit grad de integrare între diferitele domenii ale cunoașterii și între diferite abordări, ca și utilizarea unui limbaj comun permițând schimburi de ordin conceptual și metodologic”.

Interdisciplinaritatea reprezintă o formă de cooperare între diferitele discipline științifice și se realizează în principal respectând logica științelor respective, adaptate particularităților legii didactice și-l ajută pe elev în formarea unei imagini unitare a realității, îi dezvoltă o gândire integratoare.

Reforma învățământului din România, o reformă curriculară, care după Gabriela Munteanu¹⁵, presupune schimbări de principiu la nivelul celor patru componente, *planul cadru de învățământ, programele școlare, manualele școlare și materialele suport*, a creat cadrul unor transformări între care se distinge și o abordare din perspectivă interdisciplinară. Interdisciplinaritatea reprezintă o modalitate de organizare a conținuturilor învățării, cu implicații asupra întregii strategii de proiectare a curriculumului, oferă o imagine unitară asupra fenomenelor și proceselor studiate în cadrul diferitelor discipline de învățământ, facilitează contextualizarea și aplicarea cunoștințelor dobândite, dar se referă și la transferul metodelor dintr-o disciplină într-alta, transfer cu grade diferite de implicare și finalizare. Regăsim astfel în procesul de învățământ demersuri interdisciplinare la nivelul corelațiilor minime obligatorii, propuse de programele disciplinelor, căci predarea – învățarea interdisciplinară reprezintă o condiție importantă a reformei.

Corelarea cunoștințelor acumulate la diferite obiecte de învățământ contribuie la realizarea educației elevilor, la dezvoltarea capacității lor de a aplica cunoștințele în practică, la formarea și dezvoltarea flexibilității gândirii, sistematizează mai bine cunoștințele, fiecare disciplină ajutând la înțelegerea celeilalte, la crearea unei imagini de ansamblu și nu fragmentată. Posibilitățile de corelare a cunoștințelor dintre diferitele obiecte de învățământ sunt practic nelimitate și o activitate de acest gen care își atinge obiectivele, activează elevii, stimulează creativitatea și contribuie la unitatea procesului instructiv – educativ, însă nu putem spune că acest obiectiv a fost atins.

Proiectarea eficientă, cu unități de conținut abordate sintetic, global, vizând transferul cunoștințelor și deprinderilor dobândite pentru înțelegerea muzicii ca un fenomen artistic complex, cu nesfârșite posibilități de relaționare intra și interdisciplinare, manualele alternative ce au înlocuit manualul unic, reprezintă factori de progres și oferă premisele adaptării lecțiilor nivelului claselor, elevilor și parcurgerii în totalitate a programei existente. Manualele alternative de la clasele V-VII corespund cerințelor științifice și metodice ale disciplinelor, luate împreună, ca un tot, căci fiecare aduce ceva nou, se completează (ar fi de dorit și diversificarea materialelor complementare care le însoțesc sau nu, care au un rol din ce în ce mai important, aducând și un repertoriu nou, modern de cântece) din clasa a VIII-a, conținutul acestora este greu de parcurs, din varii motive. Istoria muzicii, teoria nu se pot realiza cu un număr de ore redus, fără o dotare corespunzătoare, predate laolaltă cu formele muzicale.

Dacă urmărim ca prin studiul istoriei muzicii, elevul să cunoască lucrări muzicale importante, analiza structurii, a tehnicilor, nu se poate realiza la nivelul claselor a VIII-a din școala de masă (colective între 25-30 de elevi), în primul rând din cauza elementelor tehnice pe care elevii nu le stăpânească, dar pe care profesorul ar trebui să le parcurgă, în condițiile în care aria curriculară arte prevede la clasa a VIII a o oră de educație muzicală sau plastică, în predarea alternativă, o dată la două săptămâni, sau câte un semestru fiecare, parcurgerea integrală, funcțională a conținuturilor fiind îngreunată. La clasa a VIII a, transferul unor informații complexe privind genuri muzicale, lied, sonată, concert sau simfonie, amestecate cu forme muzicale, (o oră pentru lied, ca gen și formă, cu un minim de audiții din lucrări muzicale reprezentative, cel mult două ore în cazul simfoniei) devine un lucru aproape imposibil. Posibilitățile elementare de a cânta la un instrument muzical, însușirea unor deprinderi de tehnică instrumentală menționate în programe, necesită o condiție obligatorie, să ai un instrument la dispoziție (pian sau un alt instrument electronic mai complex), și câte un instrument pentru fiecare elev (blockflote sau instrument cu claviatură), iar noțiunile de polifonie și armonie ar fi mai bine venite în programele de la liceu.

Munca de pionerat și altruismul caracteristic breslei, fiecare apelând în multe cazuri la propriile resurse, nu pot suplini în totalitate lipsurile. Considerăm toate coordonatele interdisciplinare viabile, cele enunțate ca și multe altele posibile și doar cel aflat în fața clasei de elevi, ca acestea să-și găsească împlinirea plină.

Anexa



BIBLIOGRAFIE

MUNTEANU, Gabriela - *Didactica. Educației Muzicale*, Ed. Fundației România de mâine, București, 2005

VASILE, Vasile - *Pagini nescrise din Istoria pedagogiei românești* – Ed.Did. și pedagogică R.A.Buc.1995

CUCOȘ, Constantin - *Pedagogie*, Editura Polirom, Iași, 1998

WWW. Wikipedia , enciclopedia liberă

JOC ȘI CREATIVITATE MUZICALĂ APLICAȚII MODERNE ALE METODEI SCHULWERK DE CARL ORFF

Prof. drd. Luminița Duțică
Colegiul Național de Artă Octav Băncilă Iași

Compozitorul german Carl Orff (1895-1982) a adus mari contribuții în domeniul componistic și teatral, dar și în cel al pedagogiei muzicale, prin crearea metodei *Schulwerk*, în care instrumentele de percuție și mișcările corpului omenesc joacă un rol deosebit în educația muzicală a copiilor.

Această metodă a avut un impact deosebit asupra învățământului muzical german, răspândindu-se și în alte țări ale lumii.

Denumirea de *Schulwerk* aparține compozitorului, însemnând „operă pedagogică” sau „de școală”, iar în bibliografia românească circulă sub titulatura de „metoda Orff de educație muzicală” sau „sistemul Orff”.

Atras de noua tendință artistică de creare a „dansului de expresie”, Carl Orff a fondat în 1924 Școala pentru gimnastică, muzică și dans cunoscută și sub numele de Școala Günther.

Compozitorul încearcă să găsească o altă modalitate de expresie muzicală care să corespundă ideilor despre noul tip de dans. Știind că elementul comun celor două arte rămâne ritmul, el dorește să regenereze muzica prin mișcare.

„Ritmul nu este ceva abstract, ci este însăși viața. Ritmul este deopotrivă efect și cauză, este forța comună a vorbirii, a muzicii și a mișcării”¹⁶.

Mișcarea ritmică putea fi realizată cel mai bine prin instrumente specifice, începând cu părțile rezonatoare ale corpului omenesc (lovire cu palmele, pocnituri ale degetelor, tropăituri cu picioarele), continuând cu instrumente ritmice rudimentare, folosite în muzica de jazz: clopote, tobe, zurgălăi, claves etc.

Carl Orff experimentează acest instrumentar, adăugând și materiale confecționate de cadrele didactice și elevii Școlii Günther. Compozitorul găsește o paletă variată de sonorități, cu timbruri și nuanțe integrate lecțiilor de mișcare, rezultând o muzică foarte vie, atractivă și dinamică. „Pentru ideea mea de a dezvolta un stil al muzicii elementare (subl. n.), percuția, instrumentul cel mai vechi, original, a avut un rol hotărâtor. Aici nu avea funcție accidentală, ci esențială, generatoare de forme și sonorități, cu o viață proprie”¹⁷.

„Muzica elementară” însemna acea formă de manifestare a muzicii originare, născută din ceea ce este mai profund și inconfundabil în ființa omenească. În accepțiunea lui Carl Orff, ea se referă la descoperirea în timpul practicării muzicii a unor arhetipuri ritmico-melodice existente în om, ca niște arhetipuri ale conștiinței umane primare. Căci „... muzica elementară nu este niciodată doar muzică, ea este contopită cu mișcarea, dansul și vorbirea, este o muzică la care trebuie să participi, nu doar să o audiezi. Ea /.../ operează cu forme mici de înălțuri *ostinati* și forme simple de rondo”¹⁸. Chiar dacă structura acestei muzici este simplă și accesibilă, nu înseamnă că ea nu poate fi dezvoltată prin aplicarea unor procedee improvizatorice de tip variațional.

Carl Orff se va ocupa personal de răspândirea metodei sale, atât în Germania cât și în alte țări, organizând împreună cu colegii săi de la Școala Günther numeroase audiții, recitaluri, serbări școlare, reprezentații la conferințe și simpozioane.

În perioada 1930-1934, rezultatele experimentelor sale vor fi publicate în cele 14 caiete-culegeri de exerciții, sub titlul *Orff-Schulwerk-Elementare Musikübung* (Modelul Schulwerk – Exercițiu muzical elementar).

¹⁶ Cf. Carl Orff – *Carl Orff und sein Werk, Dokumentation*, vol. III: *Schulwerk – Elementare Musik*, Tutzing, 1976, p. 17.

¹⁷ *Ibidem*, p. 69.

¹⁸ Cf. Carl Orff – *Das Schulwerk-Rückblick und Ausblick*, în *Jahrbuch des Orff-Instituts* 1963, Mainz, 1964, p. 16.

Primul caiet din cele 14, *Rhythmisch – melodische Übung* (Exercițiu ritmico-melodic) conținea 250 de exemple ce fundamentau această metodă.

În perioada celui de-al II-lea Război Mondial, arhiva, instrumentariul și tot materialul didactic vor fi distruse, însă metoda Orff va cunoaște mai târziu un nou început, incluzându-se pe lângă instrumente și vocele de copii, care ofereau posibilitatea utilizării unor texte și melodii din folclorul copiilor.

În 1949 a luat ființă firma de instrumente muzicale *Studio 49* specializată în construcția instrumentarului Orff. În seriile de emisiuni de la Radiodifuziunea bavareză realizate de Carl Orff, cu titlul *Copiii fac muzică*, timp de cinci ani a fost inclus publicul format din cei mici care trebuiau să creeze melodii și acompaniamente pe texte date de către organizatori.

În incinta Academiei de Muzică *Mozarteum* din Salzburg s-au predat cursuri pentru copii, folosindu-se exerciții ritmice vorbite și redată cu ajutorul instrumentelor, exerciții ritmice de gimnastică și jocuri de mișcare.

În ajutorul aplicațiilor metodei au fost editate 5 volume intitulate *Orff-Schulwerk. Musik für Kinder*, constituind opera de bază a compozitorului în acest domeniu. Ulterior vor mai apare lucrările *Einführung in Musik für Kinder* (Introducere în muzica pentru copii:28) și *Elementaria-primele experiențe cu modelul Schulwerk:24*. Orff și colaboratorii săi vor adăuga în anii următori caiete practice, culegeri de cântece pentru copii, cu acompaniament instrumental, caiete cu exerciții pentru perfecționarea instrumentală. Acest material didactic va fi completat de cel audio-vizual prin apariția filmului documentar *Musik für Kinder* (1954), a unui disc și a unei emisiuni seriale cu același titlu, la televiziunea bavareză.

Metoda va deveni tot mai cunoscută în Austria, prin cursurile de inițiere pentru studenții Academiei de Muzică *Mozarteum* din Salzburg, extinzându-se în vestul Europei, Canada și Japonia, iar cele 5 volume Orff vor fi traduse și adaptate la specificul și repertoriul cântecelor de copii autohtone.

Din 1963 Institutul Orff și-a început activitatea într-un sediu propriu devenind instituție de învățământ superior, cu un corp profesoral specializat, cu programe și clase de aplicații pentru studenți.

Ulterior, casa de discuri *Harmonia mundi* din Freiburg va realiza o documentație sonoră cuprinzând 10 discuri, intitulată *Musica poetica*, material ce va veni în sprijinul aplicării celor 5 volume *Musik für Kinder*.

În 1976, Carl Orff editează volumul *Carl Orff und sein Werk* dedicat vastei sale opere pedagogice *Schulwerk*.

Ideile pedagogice ale lui Carl Orff se bucură astăzi de recunoaștere deplină și sunt incluse în educația muzicală din Germania la școala primară. Astăzi, societățile care îi poartă numele, inclusiv Fundația „Carl Orff” se ocupă de vasta moștenire artistică și pedagogică a compozitorului, răspândind-o pe plan internațional.

INSTRUMENTARIUL ORFF

În concepția lui Carl Orff, instrumentariul înseamnă o prelungire a corpului omenesc, a mâinilor și picioarelor care sunt folosite în aplicarea metodei.

Acesta este format în majoritate din instrumente de percuție, ritmice, melodice și pentru efecte timbrale. De la jocul liber cu sunetele și ritmurile, se ajunge la improvizația conștientă, cu respectarea reperelor de bază. Pornind de la un plan muzical definit, elevii sunt stimulați să creeze propriile formule ritmice, melodice și de mișcare.

Principiul improvizatoric are un caracter fundamental în metoda educațională *Schulwerk*, dezvoltând capacitatea creativă a elevilor.

Instrumentariul Orff cuprinde instrumente naturale și confecționate:

1. **Gesturi sonore** sau instrumente ale corpului: bătăi din palme, bătăi cu mâinile pe coapse, tropăituri, pocnituri din degete;
2. **Instrumente confecționate, neacordabile:**

- Percuția mică: **blocul de lemn** provenit din Asia, **blocul de lemn cilindric** provenit din America Centrală, **claves** provenit din muzica populară a Americii Latine și Centrale, **castaniete** de origine spaniolă și **morișca** (huruitoare sau meliță);
- Instrumente provenite din muzica de jazz:
 - din lemn: temple blocks, maracas, wooden agogo, guiro (reco-reco);
 - din metal: triangu, talgere mari (cineli) – model turcesc, crotale (talgere mici), clopoței, tubul cu bile, cowbell, vibra slap, cabasa, agogo bells;
 - din piele: toba de mână, toba cu talgere (tamburină), toba mică, toba mare, bongos, conga;
- 3. **Instrumente confecționate, acordabile:**
 - timpanul
 - instrumentele melodice cu plăcuțe: xilofonul, metalofonul, jocul de clopoței, plăcuțele sonore.

La acestea se adaugă flautul drept (Blockflöte) – cu timbrul său natural, redevenit în secolul XX un instrument frecvent utilizat în practica muzicală școlară, datorită favorizării pe scară largă a studiului autodidact – și instrumentele din sticlă, pahare sub formă de potir, alese astfel încât să producă fiecare un sunet al gamei.

OBIECTIVELE METODEI SCHULWERK

În privința obiectivelor urmărite prin aplicarea metodei *Schulwerk*, însuși autorul demonstrează că ar fi „crearea unui fundament pentru orice fel de practicare sau interpretare a muzicii, respectiv pentru înțelegerea adevărată a limbajului muzical și a expresiei muzicale, pentru care *Schulwerk* poate fi punctul de pornire, asemenea unui abecedar”¹⁹. Mijloacele acestui model sunt muzica, mișcarea și cuvântul, „forme de comunicare ale ființei umane, contopite în stadiul primar al evoluției sale, ceea ce generează noțiunea de **muzică și mișcare elementară**, noțiune în jurul căreia gravitează tot modelul”²⁰.

Prin conținut și procedee specifice, metoda *Schulwerk* dezvoltă imaginația, fantezia creatoare, capacitatea de concentrare, coordonare și de antrenare a gândirii, de pregătire a copilului și spre alte domenii de activitate. Baza aplicațiilor o constituie **jocul** cu antrenament intelectual, realizat în colectiv. Carl Orff subliniază necesitatea eliberării unor forțe sufletești prin joc și mișcare, pentru a-l feri pe copil de secătuirea sufletească datorată ponderii excesive a educației tehnico-științifice în formarea personalității sale.

Urmărind ideea de **sincretism** care a fundamentat metoda Orff, prin crearea unei unități între muzică, vorbire și mișcare, putem oferi ca exemplu modelul planului de învățământ german în care se întrevide, pentru clasele I și a II-a, predarea într-un singur obiect de studiu a *Educației muzicale și de mișcare*.

ELEMENTE DE LIMBAJ

Muzica „elementară” a lui Carl Orff recurge la modele miniaturale accesibile celor mici, care prin variație pot ajunge la jocuri mult mai complexe. Culegerea *Musik für Kinder* și discurile *Musica poetica* prezintă progresiv aceste elemente.

Metoda *Schulwerk* promovează o concepție muzicală bazată pe joc și improvizație, conducând treptat la constituirea unui stil caracterizat prin următoarele particularități de limbaj:

- **Melodică** de tip modal, cu intonații axate preponderent pe structuri oligocordice și pentatonice;
- **Ritm** simplu, de structură predilect divizionară, cu unele asimetrii deduse din combinații eterogene ale unor formule de tip binar și ternar. Sunt recomandate procedee de

¹⁹ Cf. Carl Orff, Gunild Keetman – Orff – *Schulwerk. Musik für Kinder*, vol. I, Prefața, Mainz, 1950.

²⁰ Astrid Niedermaier – *Educație muzicală modernă*, Sibiu, Editura Hora, 1999, p. 27.

dezvoltare a ritmului muzical precum augmentarea, diminuarea, recurența, ritmul punctat, sincoparea, contratimparea, intercalarea pauzelor, complementaritatea. Trebuie subliniat faptul că dimensiunea ritmică este împlinită prin contribuția instrumentelor de percuție.

- **Scriitură verticală** relativ simplă ce combină unele elemente de omofonie și polifonie primară, cu altele mai avansate, de tip polifonic-imitativ: ison, *ostinato*, mixturi armonice și polifonice, imitație, canon, contrapunct dublu.

- **Textele** sunt selectate mai ales din folclorul german, iar în exercițiile vorbite se adaugă scandări de numărători, ghicitori, proverbe, strigături corelate cu bătăi din palme și picior.

Versiunile aplicării metodei în alte culturi muzicale decât cea de origine conțin adaptări ale acestor elemente de limbaj, rezultatul fiind o diversitate intonațională care poate cuprinde chiar și scări cromatice, ritmuri specifice muzicilor tradiționale, inclusiv celei de jazz, timbruri de instrumente inedite.

METODA *SCHULWERK* ÎN PEDAGOGIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

Implementarea acestei metode în învățământul muzical românesc a avut un caracter sporadic și s-a aplicat cu predilecție în școlile cu predare în limba germană. Dincolo de afinitățile de limbă și cultură, unele dintre aceste instituții au putut asigura *instrumentariul Orff*.

Alături de Astrid Niedermaier, care a publicat volumul *Educație muzicală modernă – Concepția pedagogică și instrumentariul Orff* (Sibiu, Editura Hora, 1999), merite deosebite în cunoașterea și promovarea acestei metode le-au avut Ligia Toma Zoicaș și Cristina Maria Sârbu.

În ultimii ani asistăm la o răspândire a acestei concepții pedagogice în școlile și grădinițele din țara noastră, demers favorizat de specializarea (inclusiv în străinătate) a unor cadre didactice.

În opinia noastră, implementarea acestei metode în spațiul românesc ar avea șanse sporite dacă ar fi racordată la valoroasa concepție pedagogică lansată de profesorul și etnomuzicologul George Breazul. În viziunea sa, educația muzicală ar trebui fundamentată pe cultura românească de tradiție orală și, mai ales, pe folclorul copiilor. Obiectivul principal este legat de necesitatea însușirii de către copii a muzicii românești de esență modal-arhaică, dimensiune complementară educației apusene bazate pe tonalitatea funcțională major-minoră. Mai mult decât atât, George Breazul pledează și pentru cunoașterea aceluia divers și ingenios instrumentar popular confecționat de copii din diferite materiale precum: coji de nucă, sfoară, coceni, bucăți de lemn etc. La Muzeul Etnografic din Cluj-Napoca există expozate de acest fel, cum ar fi: vioara jucărie, tulnicul jucărie, vâjiетоarea, sfârla, cârâitoarea, ocarina ș.a.

Relativ independent, dar în deplină concordanță cu principiile pedagogice ale metodei *Schulwerk*, compozitorii români au îmbogățit repertoriul destinat corurilor de copii cu lucrări originale ce conțin numeroase momente de joc și mișcare. Acestea se disting printr-un limbaj preponderent modal (în rezonanță cu folclorul copiilor și straturile arhaice ale muzicii populare românești), ritmuri dinamice de tip aksak și giusto-silabic, o modernă scriitură polifonică, armonii viu colorate, efecte timbrale vocale și instrumentale, acestea din urmă datorându-se utilizării pe scară largă a instrumentelor de percuție.

Dintre compozitori s-au remarcat Liviu Comes, Dan Voiculescu, Felicia Donceanu, Gheorghe Duțică, Valentin Timaru, Dan Buciu, Myriam Marbe ș.a.

Caracterul practic, experimental, cu ample deschideri în domeniul pedagogiei muzicale moderne, ne-au determinat să găsim o modalitate specifică de implementare. Acest proiect s-a finalizat prin înființarea, în toamna anului 2007, a ansamblului vocal-instrumental *Alpha Lirae* al Colegiului Național de Artă „Octav Băncilă” din Iași.

Formația, cuprinzând 30 de copii cu vârste între 8 și 14 ani de la secția muzică și având în dotare întreg instrumentariul Orff, a susținut concertul de debut în decembrie 2007. Programul a cuprins o suită de colinde românești și universale, aranjate de Gheorghe Duțică pentru voci, pian și instrumente de percuție. Această primă manifestare s-a bucurat de un succes deosebit, fiind apreciată atât de publicul larg cât și de specialiști.

În perspectivă, activitatea formației se dorește a fi un mediu propice experimentării unor formule originale de valorificare a principiilor metodei *Schulwerk*, printr-o concepție repertorială care să integreze armonios muzica românească în spațiul generos al muzicii universale.

BIBLIOGRAFIE

- BĂRGĂUANU, Grigore - *Unele probleme ale educației muzicale a copiilor*, rev. Muzica, București, nr. 1 și 2/ 1962
- BREAZUL, George - *Un capitol de educație muzicală*, București, Editura Cartea Românească, 1937
- BREAZUL, George – SAXU, Nicolae - *Carte de cîntece pentru copii*, București, Editura Muzicală, 1985
- CERGHIT, Ioan - *Perfecționarea lecției în școala modernă*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983
- COMENIUS, Jan A. - *Didactica magna*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1971
- COMES, Liviu - *O metodă de educație muzicală prin cântec la copii de vârstă mică*, rev. Muzica, București, nr. 3/ 1987
- FRISS, Gabor - *Orpheus-Eine elementare szenisch-musikalische Improvisation*, Jahrbuch des Orff-Instituts III, Mainz, 1969
- GERG, Kaspar - *Singen und Musizieren mit Kindern. Elementare Begleitformen auf Orff-Instrumenten*, Donauwörth, 1994
- GESCHWENDTNER, Hermann - *Kinder spielen mit Orff-Instrumenten*, München, 1976
- GÜNTHER, Dorothee - *Elementarer Tanz*, Jahrbuch des Orff-Instituts, Mainz, 1962
- KELLER, Wilhelm - *Elementare Musik-Versuch einer Begriffsbestimmung*, Jahrbuch des Orff- Instituts, Mainz, 1962
- KELLER, Wilhelm - *Orff-Schulwerk und Progressive Musikerziehung*, Musik und Bildung, An I, Caiet 11, Mainz, 1969
- MUNTEANU, Gabriela - *Didactica educației muzicale*, București, Editura România de Măine, 2005
- MUNTEANU, Gabriela - ALDEA, Georgeta - *Didactica educației muzicale învățământul primar*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 2005
- NIEDERMAIER, Astrid - *Educație muzicală modernă*, Sibiu, Editura Hora, 1999
- SÂRBU, Cristina - *Carl Orff. Viața și opera*, București, Editura Anima, 1995
- ZOICAȘ-TOMA, Ligia - *Procesul formării vocii copilului – concepție și mijloace*, în Simpozionul: *Arta vocală în toate ipostazele*, Cluj, Editura MediaMusica, 1999

O INCURSIUNE ÎN UNIVERSUL CREAȚIEI LUI JAN VACLAV KALIVODA

Prof. Elena Dorobanțu
Colegiul Național de Artă O. Băncilă Iași

Motivații

Am ales această temă de studiu deoarece am întâlnit în creația compozitorului ceh Jan Vaclav Kalivoda o lucrare romantică scrisă pentru violă, accesibilă elevilor din primii ani de liceu dar și celor avansați ai ciclului gimnazial.

Biografia

Născut la 21 februarie 1801, la Praga, compozitor, șef de orchestră, violonist. La 10 ani începe să studieze vioara și compoziția la Conservatorul din Praga. Debutează ca violonist la 14 ani iar apoi cântă în orchestra Operei din Praga.

Absolvă Conservatorul cu distincția „*Excelent: solist sau orchestrant și un mare talent componistic*”

Îl întâlnim în diferite orchestre din Germania ca șef de orchestră, director muzical, iar apoi activează ca artist liber.

Va călători în Olanda, Germania, Elveția, unde va concerta ca violonist sau ca dirijor.

În 1865 se va retrage iar un an mai târziu, 1866 se va stinge din viață în urma unei crize cardiace.

Creația

Jan Vaclav Kalivoda a fost un compozitor foarte prolific, scriind 450 piese repartizate în 244 de opusuri.

A fost contemporan cu Robert Schumann și Carl Maria von Weber, cu care a studiat și colaborat, și a căror influență se va reflecta în compozițiile sale.

A compus:

Operă: *Prințesa Christine, Prințesa blondă*, opere în trei acte.

Din *uverturile* sale, una a fost comandată pentru *Concertul inaugural al Orchestrei Filarmonicii din New York* în 1842.

A scris *muzică pentru pian la patru mâini, lieduri simfonii, concerte pentru vioară, concerte pentru pian, muzică corală, diverse compoziții instrumentale, trei cvartete de coarde, duete pentru violină, șase nocturne pentru violă și pian.*

Lucrarea Șase nocturne pentru violă și pian cuprinde șase piese de formă mică- miniaturi-, adevărate bijuterii muzicale de o melodicitate și strălucire deosebită. Ele sunt scrise în mișcare lentă (nr.1,3,5- *Larghetto, Poco Adagio, Adagio con molto espressione*), sau vioaie (n.2,4,6 *Allegretto* nr.2,4 și *Allegro* nr.6).

Nocturna V se înscrie așadar unei expresivități contemplative, fapt sugerat de tempoul *Adagio* și frumusețea plină de pace a melodiilor. Lucrarea este organizată într-o formă tristrofică mare, un ABA urmat de o concluzie.

Strofa A înglobează la rândul său o gândire muzicală ce se desfășoară pe parcursul a trei perioade asimetrice, AA1A2. În debutul lucrării observăm un pasaj introductiv de patru măsuri în care suntem introduși în atmosfera liniștit-duioasă a acestei lucrări. Pe armoniile treptelor I și V din tonalitatea Mi bemol major auzim un motiv alcătuit dintr-un mers melodic în terțe ascendente la pian pe valori de șaisprezecimi urmat de o coborâre arpegială descendentă la vioară tot pe valori de șaisprezecimi, totul încadrat în două măsuri și prezentat în relația tonică - dominantă, după cum aminteam.

Perioada A debutează, așadar în măsura cinci, fiind alcătuită din două fraze a câte patru măsuri. Prima frază se remarcă printr-un motiv melodic de două măsuri prezentat la violă, a cărui expresivitate

constă dintr-un salt melodic de decimă ascendentă, subliniat și prin ritmul sincopat, urmat în cea de a doua măsură de o cvarță ascendentă pe valori de pătrimi. Fraza a doua aduce mersul de terțe ascendente caracteristic pianului din partea introductivă la violă, planul armonic înregistrând la mijlocul frazei o inflexiune modulatorie către tonalitatea sol minor, aspect caracteristic armoniei romantice.

Perioada A1 readuce din măsura 13 dialogul pian-violă, acum printr-un mers descendent la pian, în care se reliefează intervalul de secundă, și ascendent la violă, cu același profil melodic arpegial. Ea este alcătuită din trei fraze a câte patru măsuri, dialogului pian-violă al primei fraze urmându-i un nou profil melodic conturat la violă pe parcursul unui motiv de două măsuri ce se repetă, în care remarcăm o inflexiune modulatorie către tonalitatea fa minor, cu revenire în Mi bemol major la finalul frazei. Fraza a treia continuă același cadru ritmic caracteristic frazei anterioare, modificat semnificativ în plan melodic, cu scopul modulației în sfera tonalității dominantei, Si bemol major.

Perioada A2 este organizată tot pe parcursul a trei fraze, deosebindu-se însă prin aspectul vădit asimetric, comparativ cu primele două perioade. Observăm aici două fraze de câte patru măsuri urmate de un pasaj mai amplu cu rol modulant, o frază alcătuită din 7 măsuri. Prima frază realizează începând cu măsura 25 o revenire tonală în sfera tonalității Mi bemol major, ea distingându-se mai degrabă printr-un pasaj de tranziție, asemănător prin dialogul pian-violă cu introducerea lucrării. Fraza a doua este cea mai caracteristică, melodic vorbind, descrierii perioadei A2, fiind alcătuită dintr-un mers treptat descendent pe motive de câte o măsură. Fraza a treia are un rol evident armonic - modulant, cu pornire printr-o inflexiune înspre tonalitatea Sol major, fapt ce are ca efect modulația în sfera tonalității do minor cu care debutează strofa B.

Strofa B contrastează ca atmosferă sonoră cu prima strofă atât prin modul minor cât și prin aspectele ritmico-dinamice, fapt ce îi conferă un aspect mai dramatic. Ea este alcătuită tot din trei perioade, BB'(prim)B1, ce vădesc o structură mult mai asimetrică comparativ cu strofa A, amănunt ce intră și el ca fiind încă un factor de contrast și dramatism comparativ cu prima secțiune a lucrării.

Perioada B este alcătuită din trei fraze ce respectă simetria pătrată, excepție făcând cea de a treia, prelungită cu o măsură în vederea modulației realizate la tonalitatea La bemol major. Prima frază are la bază un desen melodic configurat dintr-un motiv de două măsuri în care observăm un mers arpegial ascendent de patru optimi urmat de doime în măsura a doua. Nuanța de *ff* și acompaniamentul pe formule de sextoleți la pian creează acel dramatism *grandioso* înscris în partitură, totul pe relația tonică-dominantă. Fraza a doua se evidențiază printr-un salt de duodecimă descendent pe un ritm sincopat la violă, contrabalansat mersuri scalare descendente la pian. Planul tonal evoluează acum către tonalitatea fa minor, fraza a treia schimbând surprinzător profilul armonic prin plasarea dominantei cu septimă din tonalitatea Re bemol major la început. Totuși, fraza dovedește un profil armonic agitat, după revenirea în sfera lui do minor asistând la o modulație la tonalitatea La bemol major.

Așadar, în măsura 53 observăm debutul perioadei B', marcat de așezarea armonică la pian pe acordul desfășurat a lui La bemol major. Din punct de vedere formal, ea reprezintă cea mai clară zonă sintactică, fiind alcătuită din două fraze pătrate ce au la bază un motiv de două măsuri în care regăsim același arpeggiu melodic ascendent, precum în debutul perioadei B.

Perioada B1 este alcătuită din trei fraze și se remarcă din măsura 62 prin același desen ritmic precum în motivul frazelor a doua și a treia din perioada A1 a primei secțiuni. Motivul de două măsuri din care se constituie prima frază este totuși variat în cea de a doua jumătate prin aducerea unui mers treptat descendent pe valori de șaisprezecimi și optimi. Fraza a doua se remarcă prin același contur melodic treptat descendent, ea fiind alcătuită din trei măsuri și modulând în sfera tonalității Si bemol major. Cea de a treia frază are rolul de a realiza trecerea către revenirea strofei A, tonalitatea Si bemol major transformându-se în dominantă pentru revenirea tonalității Mi bemol major în strofa A. Ea este alcătuită la nivel morfologic tot dintr-un motiv de două măsuri în care remarcăm o mai evidentă împletire melodică între mersul pianului și cel al viorii.

Revenirea strofei A aduce ca noutăți plasarea perioadei A2 imediat după perioada A, fapt facilitat de cadența acesteia în sfera lui Si bemol major, față de sol minor, cum era inițial. După fraza de tranziție cu care debutează perioada A2, asistăm însă la o nouă surpriză, și anume revenirea conturului melodic din primele două fraze ale perioadei B1 din strofa B, în tonalitatea Mi bemol major. Faptul indică în mod cert osmoza care se realizează în finalul lucrării între elementele muzicale caracteristice celor două secțiuni ale lucrării, totul cu un caracter sintetic-concluziv.

Din măsura 98 asistăm la instalarea propriu-zisă a concluziei muzicale a acestei lucrări, remarcabilă prin menținerea unei pedale armonice pe treapta I a lui Mi bemol major la pian pe care viola desfășoară un mers melodic descendent ce continuă aspectul sonor al frazei a doua din perioada B1.

Nocturna VI dovedește o structură sintactică mai complexă comparativ cu lucrarea anterioară, o formă alcătuită pe baza alternanței a două strofe: ABABA.

Strofa A este alcătuită pe baza aceluiași principiu introductiv urmat de succesiunea a trei perioade, AA1A2. Pasajul introductiv îi revine de asta data doar pianului ce realizează un mers armonic cromatic-descendent urmat de o cadență napolitană în care treapta V este precedată de sensibilă prin alterarea ascendentă a acordului trepteii a IV a.

Perioada A este caracterizată de un desen melodic cu un profil avântat, fapt realizat prin formula auftakt din debutul său în măsura 9. La aceasta se adaugă tempoul *Allegro* și dinamica *ff*, precum și aspectul formulei acompaniatoare rapid-ascendente de la pian, totul creând o atmosferă dramatică subliniată de ethosul tonalității re minor. Ea este alcătuită din două fraze ce respectă simetria pătrată. Comparativ cu lucrarea anterioară, remarcăm aici o mai amplă gândire componistică în ceea ce privește melodica piesei. Astfel, cele două fraze sunt alcătuite dintr-un motiv de patru măsuri în care observăm o oscilație ascendent – descendentă a melodiei. Ideea este subliniată și de armonia acestei perioade ce rămâne neschimbată pe parcursul fiecărei fraze, descriind aceeași relație tonică – dominantă. Perioada a doua debutează din măsura 17, aducând ca noutate un profil melodic alcătuit dintr-un motiv de două măsuri de astă dată, caracteristic ambelor fraze de câte patru măsuri ale acestei zone. De asemenea, fraza a doua se distinge prin modulația la tonalitatea la minor cu care debutează perioada A2.

Aceasta este alcătuită din trei fraze, simetriei pătrate ale primelor două urmându-i alcătuirea din cinci măsuri a frazei a treia, cu rol modulant. În plan melodic remarcăm și aici același auftakt de trei optimi caracteristic motivelor din primele două perioade.

Strofa B este transpusă în atmosfera luminoasă a ethosului tonalității Fa major. Și aici remarcăm aceeași componență sintactică bazată pe succesiunea a trei perioade: BB1B2. De la început se evidențiază simetria pătrată a alcătuirii formale, primele două perioade fiind alcătuite din câte două fraze iar a treia din trei fraze. Din punct de vedere morfologic se păstrează în continuare același caracter melodic auftakt, ce se dovedește astfel un adevărat liant în organizarea sonoră a celor două secțiuni. Chiar și conturul melodic păstrează aceeași undulație ascendent – descendent în perioadele B și B1 precum în perioada A din strofa A.

Perioada B2 realizează trecerea la tonalitatea re minor, cea de a treia frază înscriindu-se funcțiilor sale tonale.

Strofa A revine în măsura 67, reluând succesiunea celor trei perioade, cu diferența adăugării unei fraze de 6 măsuri perioadei A2, având rolul modulației la tonalitatea Re major.

Strofa B apare într-o variantă modificată substanțial mai ales sub aspectul morfologiei muzicale în măsura 97. Ea este alcătuită din două perioade a câte trei fraze simetrice de patru măsuri fiecare. Caracterul mult mai vioi al acestei secțiuni este subliniat de începutul decis cu valori de șaisprezecimi al profilului melodic de la violă formula auftakt din prima variantă revenind acum cu un rol contrapunctic pianului. Atacul *staccato* al pianului precum și densitatea sonoră mult mai mare datorată valorilor de șaisprezecimi de la viola contribuie la expresia sonoră a unei stări de voioșie în care se desfășoară această secțiune. Dialogul pian-violă este evidențiat prin preluarea desenului melodic la pian pe valori de șaisprezecimi în cea de a treia frază a perioadei B.

Perioada B1 debutează cu un avânt ascendent al violei în măsura 109, fraza a doua continuând dialogul violă-pian iar cea de a treia realizând reîntoarcerea în sfera lui re minor după inflexiunile modulatorii la tonalitățile La major și Sol major de pe parcursul acestei strofe.

Strofa A revine în măsura 121 fiind alcătuită de astă dată din primele două perioade urmate de o concluzie ce constă din sublinierea materialului melodic al perioadei A pe o pedală armonică pe treapta I. De asemenea remarcăm aici ca varieri plasarea melodică într-un registru mai grav al violei (la octavă descendentă) precum și inflexiunea modulatorie la Mi bemol major (precum în introducere) în cea de a doua frază a perioadei A1, substanțial modificată morfologico-sintactic (6 măsuri), cu scopul așezării concluziei ce debutează în măsura 139 pe treapta I a tonalității.

Așadar, remarcam în cele două lucrări o serie de elemente muzicale de o certă valoare romantică, cum ar fi de exemplu relațiile armonice sau configurația melodică din cadrul celor două piese, după cum am văzut. În același timp, o serie de factori conturează elemente componistice caracteristice compozitorului analizat. Amintim încă o dată contrastele realizate între secțiunile celor două lucrări, în care observăm caracterul luminos și plin de pace al secțiunilor ce se înscriu în același timp unui ethos muzical major în timp ce secțiunile minore se remarcă prin dramatism, fapt sugerat de exemplu și de nuanțele mult mai intense.

Cele două lucrări se înscriu așadar perioadei de început a romantismului muzical european, oferind încă o mărturie, de astă dată prin prisma activității unui compozitor mai puțin cunoscut asupra elementelor general-valabile care au stat la baza conturării acestui curent artistic.

BIBLIOGRAFIE

BERGER, Wilhelm Georg - *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Editura Muzicală, București 1965

BENTOIU, Pascal - *Imagine și sens*, Editura Muzicală, București 1971

BUGHICI, Dumitru - *Dicționar de forme și genuri muzicale*, București, 1974

IMPORTANȚA PEDALIZĂRII ÎN INTERPRETAREA PIANISTICĂ

Prof. Gheorghiu Raluca

Liceul de Muzică Tudor Ciortea Brașov

Scurtă prezentare a apariției și perfecționării pianului

Apariția pedalelor în construcția pianului

Părerea că pianul, prin construcția sa, emite sunetele în forma finită necesară execuției este numai parte îndreptățită. Justific această afirmației prin următoarele trei argumente: modul de atacare a clapelor, așa numitul „tușeu”, are o influență însemnată asupra calității sunetelor; pe lângă modalitate de atac a clapei, trebuie obținută și o variată intensitate a atacului clapelor; în al treilea rând, o importantă componentă a interpretării o constituie utilizarea pedalelor, a căror acționare justă contribuie la îmbogățirea timbrală a sunetelor.

Pianul, are o dată de naștere precisă, și anume anul 1709, inventatorul său fiind constructorul italian de instrumente muzicale Bartolomeo Cristofori din Florența. Cristofori a urmărit să obțină un instrument care, spre deosebire de clavecin, să permită emiterea sunetelor de la cele mai slabe la cele mai puternice, într-o gradăție continuă. El a realizat acest lucru, înlocuind ciupirea coardelor prin *percutarea* lor cu ciocănele, care nu erau direct aplicate pe coarde, ci *aruncate* peste ele, intensitatea variată a sunetelor rezultând din viteza mai mică sau mai mare cu care clapele instrumentului erau atacate.

Cam în aceeași perioadă au mai realizat instrumente similare francezul Jean Marius, în 1716 și saxonul Christoph Gottlieb Schröter în 1717. Totuși construcția realizată de către Cristofori s-a dovedit superioară, principiul său rămânând la baza dezvoltării ulterioare a pianului, până în prezent. Potrivit proprietății noului instrument de a emite sunete atât *forte* cât și *piano*, Cristofori l-a denumit *clavicembalo col piano e forte*. Mai târziu denumirea s-a simplificat în *pianoforte*, din care, în țările de limbă romanică și engleză, s-a păstrat denumirea mai scurtă de *pian* sau *piano*.

De-a lungul timpului, pianul a cunoscut însemnate îmbunătățiri. Un prim pas în perfecționarea instrumentului l-a făcut Gottfried Silbermann din Saxonia, constructorul de instrumente preferat al lui J. S. Bach. Silbermann i-a prezentat lui Bach în anul 1730 un pian, executat în parte după sfaturile acestuia, pe care l-a acceptat, fără a-l utiliza curent nici până la sfârșitul vieții sale. Bach socotea pianul prea zgomotos, lucru explicabil atunci, la începutul perfecționării sale.

Cei care au adus rând pe rând îmbunătățiri mai importante pianului sunt Andreas Stein din Augsburg, care împreună cu Andreas Streicher din Viena a realizat în 1780 o mecanică nouă, denumită ulterior mecanica „vieneză” sau „germană”. Apoi fabricantul de pian Broadwood din Londra, a elaborat în anul 1789, după indicațiile olandezului Americus Backers, mecanica denumită „engleză”, o perfecționare a mecanicii inițiale a lui Cristofori – Silbermann, completată între 1808 și 1821 de către francezii Sébastien și Pierre Érard cu așa numitul *dublu eșapament*. Mecanica engleză a rămas singura care se mai folosește azi în construcția pianelor.

O altă îmbunătățire importantă adusă pianului a fost introducerea în 1789, tot de către Andreas Stein, a pedalelor, înlocuind pe pedalele *forte* – în locul registrelor sau a genuncherelor folosite înainte.

Americanul Alpheus Babcock din Boston a înlocuit, în anul 1825, rama de lemn sau din bare de fier îmbinate în care se întindeau coardele, cu o ramă de fontă turnată dintr-o singură bucată. Tot Babcock a introdus la pian, în 1823, sistemul coardelor încrucișate.

Cu aceasta, dezvoltarea pianului clasic se poate considera terminată în elementele sale esențiale. Îmbunătățirile care au urmat și care continuă, se referă doar la detalii de construcție și la folosirea unor materiale noi, ca de exemplu, în prezent, a materialelor sintetice.

Pedala în cântatul la pian; Importanța cunoașterii și a utilizării pedalelor.

Însemnătatea muzicală a pedalelor s-a relevat abia spre sfârșitul secolului al XVIII-lea. De atunci, pedalele au devenit elemente constant folosite în creația și execuția pianistică, datorită lor, muzica pentru pian câpătând o sonoritate și o expresivitate mai mare.

După cum se știe, pedalele, deși au un rol auxiliar, îmbogățesc într-adevăr execuția la pian, atunci când sunt bine folosite, sau dimpotrivă, o pot înrăutăți simțitor în caz contrar. În concluzie, întrebuintarea lor nu poate fi lăsată la voia întâmplării și a improvizației. Elevii care învață pianul trebuie să primească de la profesor îndrumări necesare pentru buna folosire a pedalelor, să lucreze exerciții și să se antreneze metodic. Se constată adesea cât de greu îi vine unui elev care nu a făcut exerciții în prealabil să realizeze indicațiile de pedală, nu întotdeauna destul de explicite. Dacă elevul este deosebit de dotat cu aptitudini muzicale, pedalizarea îi va reuși într-o oarecare măsură, însă cum aplicarea pedalelor este lăsată la inspirația sa de moment, ea va fi diferită de la o execuție la alta, deoarece totul este neclar și improvizat.

Tipuri de pedale:

Pedala forte (cea din dreapta) este cea mai importantă și cea mai solicitată. Efectul aplicării ei constă în principial în creșterea volumului și îmbogățirea timbrală a sunetelor datorită vibrării prin rezonanță a celorlalte coarde. Efectul pedalei forte constă într-o prelungire a sunetelor peste momentul eliberării clapelor acționate. Acțiunea cea mai marcată a pedalei se manifestă în bas, deoarece aici se găsesc coardele cele mai lungi și mai grele și care, dacă sunt eliberate de apăsarea dampferelor (amortizoarelor) pot vibra mai puternic și mai îndelungat. Cel mai puțin se resimte această acțiune în registrul acut, unde datorită lungimii și a grosimii mai reduse a coardelor, sunetele sunt în mod normal mai puțin persistente. De altfel, în registrul acut extrem nici nu există dampfere care să fie ridicate prin acțiunea pedalei – deci, nu poate fi vorba de o influență directă a acesteia. Ea se produce totuși, în mod indirect, și anume, datorită vibrării prin rezonanță a coardelor din registrele mediu și grav care amplifică și îmbogățesc cu armonicile lor și sunetele coardelor din registrul acut.

Un alt efect, de astă dată pur mecanic, dar uneori folositor al pedalei constă în facilitarea pe care acționarea ei o aduce în atacul clapelor. În mod normal, degetul care atacă o clapă are de învins greutatea și rezistența atât a ciocânelului, cât și a "dampferului", care prin aceeași apăsare a degetului trebuie și el ridicat de pe coarde. Dacă însă pedala este acționată, atunci toate "dampferele" sunt ridicate prin forța piciorului, astfel încât degetele nu mai au de învins decât greutatea ciocânelului. Acest mijloc este folosit de mulți pianiști în execuția pasajelor de virtuozitate, atunci când, lipsa amortizării prin "dampfere" nu este de natură a avea consecințe dăunătoare execuției.

Efectele acustice și mecanice ale pedalei "forte", îmbogățirea în volum și în timbru a sunetelor, prelungirea sunetelor și ușurarea efortului fizic, sunt inseparabile. Dacă, conform intenției muzicale, urmărim să obținem numai pe unul din ele, se manifestă obligatoriu și celelalte două, ceea ce de multe ori poate fi dăunător execuției.

Exemplul nr. 1: într-un pasaj se urmărește prin pedalizare prelungirea sunetelor. Rezultă în mod obligatoriu și un adaos de armonice.

Exemplul nr. 2: într-un pasaj se urmărește prin pedalizare îmbogățirea sunetelor prin armonicile lor. Rezultă în mod obligatoriu și prelungirea lor, iar execuția poate apărea lipsită de claritate.

Exemplul nr. 3: într-un pasaj mai rapid se urmărește prin pedalizare ușurarea atacului degetului, prin ridicarea tuturor "dampferelor". Rezultă în mod obligatoriu și prelungirea sunetelor și creșterea intensității lor, ceea ce poate produce din nou confuzie în interpretare. Acest mijloc poate fi utilizabil numai în pasaje foarte rapide, în prestissimo.

Aceste considerații l-au făcut pe Albert Lavignac să formuleze următorul principiu general: *"Întrebuintarea pedalei este justificată în toate cazurile, când, necesitatea fiind pentru unul dintre cele trei efecte fundamentale ale sale, ea nu poate dăuna prin celelalte două."* (L'École de la Pédale, Paris, 1927). Aici trebuie adăugată, bineînțeles, și condiția cea mai însemnată: la întrebuintarea pedalei să fie respectate componentele fundamentale ale muzicii: ritmul, melodia și armonia.

Pedala piano (cea din stânga). Această pedală are efecte contrare celei din stânga, și anume slăbește intensitatea sunetelor, scurtând implicit și durata lor. Micșorarea intensității rezultă din faptul că ciocânelele, prin ușoara deplasare laterală a întregului mecanism al pianului lovesc numai în două coarde din trei sau numai una din două, sau atacă lateral coardele din registrul grav, unde sunetele sunt emise de

o singură coardă. Și coardele nelovite intră totuși în vibrație, desigur mai slab. Astfel, prin efectul de pedalizare combinat cu cel de rezonanță rezultă în cele din urmă un sunet mai delicat și de o altă culoare timbrală decât aceea obișnuită a pianului.

Acest efect timbral al pedalei stânga se accentuează și prin faptul că, prin deplasarea laterală a ciocănelului, acestea nu mai cad pe coarde cu șanțurile săpate în ele după un timp de funcționare, ci cu partea încă plină, rotundă și elastică a învelișului lor de păsă, ceea ce produce un sunet mai catifelat, lispit de asprime. De semnalat că aceste efecte timbrale ale pedalei *piano* nu se produc la pianine, la care efectul *piano*, nu se realizează prin deplasarea laterală a ciocănelului ci prin apropierea mecanismului de coarde.

În afara cazurilor când pedala *piano* este cerută de compozitor prin indicațiile *una corda* sau *due corde* sau atunci când trebuie să servească la variațiile obligatorii de culoare și la crearea unei anumite atmosfere (la de exemplu în unele piese impresioniste), nu este recomandată întrebuințarea pedalei *piano*, mai cu seamă de către elevi, aceștia fiind nevoiți să învețe mai întâi a obține chiar și cele mai mici intensități numai din tușeu.

Pedala surdină (situată între cele două amintite mai sus). La cele mai multe pianine există și o a treia pedală, care nu servește unor scopuri muzicale. Așa cum o arată și numele, această pedală servește pentru atenuarea puternică a sunetelor. Ea nu este destinată efectelor muzicale, ci are ca scop micșorarea sonorității pianului, atunci când, în timpul studiului, trebuie evitată incomodarea altor persoane. În mod obișnuit, efectul acestei pedale se realizează prin intercalarea unei fâșii de postav sau păsă între ciocănel și coarde. Spre deosebire de pedalele forte și piano, care sunt acționate numai în momentele cerute de piesa cântată și care se află permanent sub comanda pianistului, pedala surdină, potrivit scopului ei diferit, poate fi fixată permanent în poziția de acționare. La unele pianine și mai ales la unele pianine, se întâlnește și o altă formă de acționare a surdinei, și anume, cu ajutorul unei manete așezate la o extremitate a claviaturii. Pedala de susținere este deocamdată mai rar existentă. Ea se găsește numai la pianele Stainway și Ehrbar. Ea ridică numai amortizoarele sau „dempferle” corespunzătoare notelor cântate în momentul acționării sale, producând numai prelungirea sunetelor respective.

Din cele expuse mai sus, se poate vedea în ce mare măsură pedalele, și în mod special pedala *forte* pot îmbogăți o execuție pianistică, care capătă o sonoritate, cantabilitate, frazare sau alte efecte necesare în cântatul la pian, care nu se pot obține numai prin acțiunea degetelor asupra claviaturii. Datorită în bună parte pedalelor, muzica pentru pian a putut ajunge la acele efecte orchestrale specifice instrumentului.

Modalități de pedalizare. Metode de folosire a pedalelor în interpretare.

Așa cum la acționarea claviaturii se disting mai multe moduri de atac diferite, tot așa și la acționarea pedalelor se disting mai multe moduri de acționare, în funcție de scopul muzical urmărit. Modurile fundamentale de acționare a pedalelor, începând cu acelea privitoare la pedala forte, sunt următoarele:

Pedala simultană (numită și ritmică) constă în acționarea ei o dată cu acționarea clapei (sau a clapelor în cazul unui acord), cu apăsarea ei până la capătul cursei și eliberarea, ridicarea ei, în general, o dată cu clapa. Este folosită pentru amplificarea sunetului, pentru evidențierea timpilor accentuați.

Pedala sincopată (numită și melodică) constă în acționarea ei la puțin timp după acționarea clapei, cu menținerea ei până la apariția sunetului următor și ridicarea ei bruscă în momentul apariției noului sunet. Aplicarea pedalei este în acest caz puțin întârziată, și ea nu mai prinde „vârful” sunetului (intensitatea lui maximă din momentul căderii ciocănelului pe coarde), astfel încât amplificarea lui este mai mică. Pedala sincopată este cea mai întrebuințată, ea fiind folosită la legarea sunetelor melodice, legarea armoniilor, la legarea sunetelor sau a acordurilor îndepărtate, care nu mai pot fi legate numai de degete.

Pedala vibrato constă într-o acționare tremolată a piciorului pe pedala înfundată și este folosită pentru a menține tonul fundamental în bas la o succesiune de ornamente.

Semipedala constă în apăsarea completă a pedalei o dată cu aceea a clapei (sau a acordului), sau ceva mai târziu – după caz – și ridicarea ei pe jumătate, urmată de imediată ei reapăsare atunci când intervin noi armonii. Semipedala servește reîmprospătării acordului fundamental când intervine o succesiune de armonii diferite. De asemenea și pentru producerea efectului contrastant al unui acord în forte, urmat de același acord în *piano*.

Pedala piano se apasă puțin înaintea atacării clapei, fiind ținută tot timpul cât durează atacul - sau o întreagă succesiune de sunete - rezultând astfel o intensitate mult mai redusă și o culoare timbrală diferită și delicată. Se folosește la obținerea de contraste sonore.

Pedala mixtă constă în aplicarea concomitentă a ambelor pedale și anume, pedala piano, acționată puțin înaintea atacării clapei (sau a unei succesiuni de clapei), ca să rezulte o intensitate micșorată și de altă culoare și a pedalei forte, acționată puțin după atacarea clapei, prelungindu-se astfel durata sunetului, eventual și în scopul legării lui de sunetul următor. De semnalat faptul că la pedala mixtă variația timbrașă este alta și anume, un sunet mai deschis decât la pedala piano simplă, deoarece, fiind toți dempferii ridicați, vibrează și armonicile de la toate coardele înrudite.

Pedala piano simplă și pedala mixtă sunt folosite în interpretarea pieselor romantice și mai ales în interpretarea muzicii impresioniste. Uneori aceste procedee de pedalizare se aplică și la piesele de pian de Beethoven.

Este evident că elevii nu pot începe să folosească pedalele decât după ce au crescut destul în înălțime, ca să ajungă cu picioarele la ele. Totodată ei au ajuns și la acel minim de pregătire prealabilă și de maturitate, necesare pentru înțelegerea și folosirea justă a pedalelor.

În primul rând trebuie învățată poziția justă a piciorului pe pedale: călcâiul bine sprijinit pe podea și cu partea din față a tălpii piciorului - nu doar cu vârful - aplicată pe pedală. Piciorul va fi ținut permanent în contact cu pedala, chiar atunci când nu o acționează. În acest fel, acționarea se face cu mai multă precizie la momentul cerut, evitându-se totodată zgomotul supărător de lovire dată când trebuie să o folosească.

Așa cum se urmărește independența degetelor și a mâinilor, tot așa trebuie să se urmărească independența completă și în acționarea pedalelor, adică a mișcării picioarelor pe pedale față de aceea a degetelor pe claviatură. De asemenea, întrucât la pedalizare, momentul eliberării pedalei este tot atât de important, ca și acela al apăsării ei, acționarea trebuie să se facă cu egală atenție și prezie pentru ambele mișcări.

Pentru ca elevul să cunoască de la început utilitatea pedalizării și să i se creeze interes pentru învățarea ei rațională, se recomandă ca încă de la primele lecții să se trateze exerciții în care efectele acustice și mai cu seamă cele muzicale ale pedalizării să apară cât mai evidente, iar o execuție repetată fără pedalizare să rezulte vădit inferioară. Pe de altă parte, deoarece în anumite cazuri, pedalizarea poate produce și efecte negative, se vor exemplifica și fragmente anume alese în acest sens. Astfel, elevul se va convinge că ea nu este întotdeauna utilă și că, în consecință, pedalele nu trebuie folosite oricând și fără discernământ.

În cazurile, destul de frecvente în literatura pianului, când pedalizarea este prea sumară, sau chiar de loc indicată în text, elevul să-și noteze pedalizarea adecvată după îndrumarea profesorului, așa cum o face și în privința digitației. Orice piesă se va învăța întâi fără pedalizare, până la completa însușire ca text, agogică și dinamică, și numai apoi se va trece la studierea ei cu folosirea pedalei. O piesă care ocupă mai mult din timpul elevului și îi rămâne ca piesă de repertoriu - este bine ca din când în când să fie reluată fără pedalizare, aceasta pentru ca sarcinile ce revin modurilor de atac și tușei să nu rămână pe seama pedalelor. Esențial în însușirea pedalizării este autoascultarea permanentă pentru ca elevul să ajungă să distingă armoniile și modificările de timbru ce apar prin aplicarea pedalelor.

Pentru exercițiile de pedalizare se recomandă: arpegii cu și fără schimbări de armonii, legato ale sunetelor care fac parte din aceleași armonii, legato ale sunetelor și acordurilor îndepărtate, staccato pedalizat, evidențierea sau menținerea unui acord în bas, pedalizarea gamelor ornamentale, pedalizarea pauzelor (pauze sonore), frazarea prin pedală.

Pedalizarea este dependentă de stilul piesei cântate. Îndeosebi, folosirea pedalei în lucrările polifonice, până la Bach și Haendel inclusiv, care nu au cunoscut pedala (pedala cu funcțiile de la pian), constituie o problemă discutată. După unii muzicieni, mai fideli tradiției, aceste lucrări ar trebui să fie executate și acum fără pedală, așa cum au fost compuse la vremea lor. Alții susțin un punct de vedere contrar, argumentând că, dacă J. S. Bach, de exemplu, ar fi cunoscut și dispus de pedală, este în afară de orice îndoială că ar fi folosit-o, pentru că i-ar fi îmbogățit mijloacele de exprimare. Pentru motivul arătat suntem îndreptățiți ca astăzi, când o posedăm să folosim pedala în interpretarea compozițiilor sale.

La această argumentare ar fi însă de spus că, dacă Bach ar fi dispus de pedală, poate ar fi scris altfel lucrările sale, deoarece întotdeauna compozitorii au scris potrivit mijloacelor instrumentale ale timpului lor. Necunoscând pedala, Bach a realizat amplificări ale volumului sonor prin introducerea de

voci noi sau prin scriitura mai densă a uneia sau alteia dintre ele. Neținând seama de acest fapt, dacă se adaugă și pedalizarea, atunci rezultă două amplificări ale volumului sonor, ceea ce ar depăși desigur intențiile compozitorilor. Concluzionând, folosirea pedalei în muzica lui Bach și a alor preclasiți trebuie făcută, în orice caz, cu multă economie și cu mult discernământ.

Spre lămurirea acestei mult discutate probleme, redăm și opinia lui Ferruccio Busoni în analiza ce o face în ediția sa a Clavecinului nibe temperat, și anume: „Să nu se creadă în tradiția legendară că Bach ar trebui cântat fără pedală. Dacă folosirea pedalei este uneori necesară chiar în lucrările pentru pian, în cele transcrise după lucrările pentru orgă este indispensabilă. Desigur, la lucrările pentru pian, pedalizarea, adeseori singura justă este aceea care nu se va auzi. Socotim utilizarea pedalei pentru legarea unor sunete izolate, a două acorduri, pentru sublinierea unei note ținute, pentru continuarea rezonanței..., un fel de acțiune a sistemului de amortizare, care de fapt să nu producă efecte propriu-zis de pedală...Neîntrebuințarea pedalei este ades cea mai bună folosire a pedalei. Acest principiu ar trebui observat nu numai la execuția lucrărilor lui Bach, ci mai degrabă pentru cântatul la pian în general. Oriunde este posibil, e preferabil să se țină notele cu mâna, decât cu pedala”.

După cum se vede, nici Busoni nu este clar și hotărât în privința utilizării pedalei la lucrările pentru pian ale lui J. S. Bach, implicit și a celorlalți compozitori preclasiți. În opoziție cu Busoni, Egor Petri a introdus în edițiile sale ale lucrărilor pentru pian ale lui Bach o pedalizare excesivă care, după părerea noastră, nu trebuie aplicată.

Folosirea curentă, dar moderată, a pedalei începe de la Clasicismul vienez. O largă utilizare și în afară de orice discuție o primește pedala – cu condiția bineînțeleasă a unei aplicări juste – în operele muzicale romantice, postromantice și moderne, precum și în execuția peiselor cu caracter descriptiv.

O problemă aparte este aceea privitoare la notația pedalizării care, după cum se știe, nu este uniformă în literatura pianului, așa că produce incertitudini elevilor insuficient informați asupra diferitelor notații în uz. Cea mai obișnuită este aceea cu semnul *P* pentru acționarea pedalei și semnul * pentru momentul ridicării sale. Cât privește pedala piano, pentru aceasta se folosesc indicațiile una corda și due corde. Toate aceste notații nu sunt destul de precise deoarece nu fac distincție între diferitele moduri de pedalizare.

Concluzii

Pedalizarea trebuie învățată, așa cum se învață și celelalte procedee pianistice. Învățarea metodică, condusă de profesor, scurtează drumul elevului spre stăpânirea deplină a pedalizării, deoarece îl face să beneficieze de experiența tuturor acelor care, înaintea lui și bazându-se pe datele științifice ale mecanicii, acusticii și muzicii, au ajuns să o aplice bine.

BIBLIOGRAFIE

- SOLOMON, Gina - *Metodica predării pianului*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1965
- BĂLAN, Theodor - *Principii de pianistică*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1966
- RĂDUCANU, Mircea Dan - *Pedala, sufletul pianului*, Iași, Editura PIM, 2006
- IVELA, A. L. - *Dicționar Muzical Ilustrat*, București, Editura Didactică și Pedagogică R.A., 1998
- ȘTEFĂNESCU, Ioana - *O istorie a muzicii universale*, Editura Fundației Culturale Române, 1996

MUZICA ÎN PREDAREA ȘTIINȚELOR EXACTE

Eleva, clasa a X-a, Anca Haraga
Colegiul Costache Negruzzi Iași
Prof. îndrumător Alina Țirică

Se știe că muzica afectează sentimentele și nivelele de energie din corpul nostru. Ea poate favoriza rememorarea unor evenimente din trecut, stimula creierul sau intensifica activitatea acestuia. În societatea de astăzi, bazată în mod special pe consumism, atunci când auzim un fragment dintr-o operă clasică, ne gândim, de cele mai multe ori, la o anumită marcă de mașini sau la un produs alimentar. Unele cântece faimoase ajung chiar pe coloana sonoră a reclamei unei mărci de parfum. În acest context, folosirea muzicii ca fundal de învățare poate fi extrem de folositoare în atragerea elevilor spre o anumită materie.

Pentru a evidenția rolul muzicii în predarea anumitor materii, voi prezenta în continuare două proiecte pilot, ambele dezvoltate în Marea Britanie, unul dintre ele de către o elevă de liceu și cel de-al doilea de către o profesoară de la liceul Balshaw's Church of England.

Proiectul elevei a fost alcătuit din două etape.

După obținerea acordului profesorului de matematică pentru a pune muzică barocă timp de o săptămână în timpul orelor de matematică de la clasa ei, proiectul a demarat. La sfârșitul primei săptămâni, atât profesorul, cât și colegii ei au fost de acord cu un test din materia predată în timpul săptămânii în care s-a folosit muzica drept fundal pentru prezentarea lecțiilor. Următoarea săptămână s-a revenit la modalitatea clasică de predare, și anume fără muzică. Pentru a compara eficacitatea predării cu fundal muzical, s-a mai dat un test la sfârșitul celei de-a doua săptămâni. La sfârșit, s-au comparat rezultatele obținute de elevi la acestea și s-a constatat că în timpul predării cu fundal muzical elevii nu numai că au reținut mai bine conceptele prezentate, dar și interesul acestora pentru oră a fost mai ridicat decât de obicei.

Cel de-al doilea proiect, al profesoarei Caroline Molyneux, profesoară de științe al liceului mai sus menționat, a fost un proiect care s-a dezvoltat pe parcurs și a pornit de la necesitatea de a capta atenția elevilor. Școala le oferea profesorilor de științe câte un citat sau un motto (spre exemplu: *"Imaginația e mai importantă decât cunoașterea"* – Albert Einstein; *"Cine nu greșește nu a făcut niciodată nimic nou"*) care trebuia citit claselor în fiecare dimineață. S-a constatat însă că simpla citire a acestora în fața copiilor nu are aproape niciun efect, fapt pentru care s-a hotărât însoțirea acestora de un anume fragment de muzică în fiecare zi. S-a constatat astfel că interesul lor în citatul zilei a crescut. Mulți dintre elevi au vrut să știe cine este autorul cântecului și cum se numește melodia prezentată, mai apoi se interesau despre citat.

Răspunsul lor a fost uimitor. În fiecare zi, elevii erau nerăbdători să intre în clasă și să audă fragmentul muzical al zilei. Elevii așteptau la ușă chiar dinainte de a ajunge profesoara, nerăbdători să asculte muzica zilei respective. Și-a dat seama că cel mai mult succes îl aveau cântecele auzite în prealabil de către elevi însă al căror titlu sau autor nu-l știau, precum Bolero-ul lui Ravel sau Uvertura William Tell de Rossini. Mai apoi, proiectul a evoluat. S-au dezvoltat teme săptămânale, în care muzica era aleasă astfel încât să illustreze cât mai bine tema aleasă. S-au ales teme precum "Muzică franceză" sau "Musical-urile".



Elevii au început să ceară anumite fragmente muzicale, și nu din melodii care erau în topuri. Toți elevii s-au implicat, atât cei mai încrezători, cât și cei mai timizi, atât băieți, cât și fete. Puneau muzica pe rând, astfel încât toți să aibă șansa de a alege o melodie. Elevii se

întreceau să descopere cele mai interesante melodii și chiar concurau între ei. Au cerut chiar și Dansul cavalierilor din Romeo și Julieta a lui Prokofiev (elevii studiau, în acea perioadă, operele lui Shakespeare).

Muzica le-a îmbunătățit copiilor cultura generală, și destins în același timp. Ei au descoperit lucruri precum faptul că John Williams a scris muzica de pe coloana sonoră a filmelor Harry Potter, sau că mai mulți oameni de televiziune faimoși, printre care și John Cleese, din seria James Bond, au contribuit la scrierea cântecului Always Look on the Bright Side of Life ("Privește întotdeauna partea bună a lucrurilor"). Caroline Molyneux a ajuns, la un moment dat, să primească vizite ale altor copii, din alte clase, dar și a unor colegi care auziseră despre muzică și veniseră să investigheze. Proiectul a continuat timp de 4 luni, și era atât de popular, încât a continuat să folosească ideea. Dacă i se întâmpla ca vre-o dată să uite să puna o melodie, primea reclamații de la elevi.

Următorul pas al proiectului a fost dezvoltarea unui portofoliu care să conțină muzică potrivită lecțiilor de știință predate. Muzica era pusă când elevii intrau în clasă, și ei încercau să găsească legături între muzică, lecția predată, și lucrurile prezentate pe tablă. Chiar înainte de a se așeza și a își scoate din ghiozdan caietele și creioanele, ei se gândeau la lecție. Faptul că încercau să facă legătura dintre muzică și lecție le-a dezvoltat capacitatea de a face conexiuni între ceea ce auzeau și vedeau și între ceea ce știau deja. Unul dintre exemplele de melodii folosite ar fi Under pressure, melodie a formației Queen, care a introdus lecția numită "Sarea în dietă". Unii elevi au ghicit că prea multă sare folosită în alimentație provoacă tensiune arterială mare. Mulți dintre elevi au început să ghicească subiectul lecției chiar înainte de începutul acesteia.

Iată câteva exemple de melodii și lecțiile în cadrul cărora au fost folosite.

Cântecul	Lecția
Rock DJ – Robbie Williams	Roci – Chimie, clasa a 8-a
The Drugs Don't Work – The Verve	Droguri – Biologie, clasa a 10-a
Danger, Danger High Voltage – Electric Six	Electricitate – Fizică, clasa a 10-a
Me and My Shadow – Various	Lumină – Fizică, clasa a 8-a
Oliver Twist – Food Glorious Food	Mâncarea și digestia – Biologie, clasa a 8-a și clasa a 10-a
Fast Food Rockers – Fast Food Song	Malnutriție și obezitate – Biologie, clasa a 10-a

Ideea a început să se dezvolte de la acel punct. Profesoara a postat pe pagina web personală (www.missmolyneux.co.uk) temele lecțiilor pentru săptămâna care urma și elevii propuneau titluri de cântece care să lege lecția de o melodie. Astfel, ei se pregăteau pentru lecțiile care urmau.

Nu doar titlurile melodiilor erau importante în alegerea melodiilor, ci și versurile acestora. Spre exemplu, versurile melodiei Big Yellow Taxi a formației Counting Crows are foarte mare legătură cu modul în care omul afectează mediul înconjurător:

They paved paradise
And put up a parking lot
With a pink hotel, a boutique
and a swinging hot spot
Don't it always seem to go
That you don't know what you've got
Till it's gone
They paved paradise
And put up a parking lot
They took all the trees
And put them in a tree museum...

Au pavat paradisul
Și l-au transformat într-un lot de parc
Cu un hotel roz, un magazin
Și un loc foarte atractiv
Nu întotdeauna se întâmplă
Să ne dăm seama de ceea ce am pierdut
Decât atunci când a dispărut
Au pavat paradisul
Și l-au transformat într-un lot de parc
Au luat toți copacii
Și i-au pus într-un muzeu al copacilor...

Pe lângă folosirea melodiilor în introducerea lecțiilor, acestea au fost folosite și ca efecte în timpul prezentării lecțiilor. Carmina Burana a lui Carl Orff, o melodie extrem de dramatică, a fost folosită în prezentarea efectului negativ pe care îl au mesele pregătite la microunde asupra dietei populației Regatului Unit.

Pentru a testa eficacitatea ideii, se repeta o melodie folosită într-o lecție anterioară și se dădea ca sarcină elevilor să scrie un rezumat al lecției prezentate în timpul în care rula melodia. S-a descoperit astfel că muzica îi ajuta să își aducă aminte despre anumite date exacte prezentate în lecția respectivă. Anumite rezumate au uimit-o chiar și pe profesoara care a realizat proiectul și au fost menite să evidențieze succesul proiectului. Feedback-ul dat de elevi a fost extrem de folositor și încurajator, fapt pentru care ea se gândește să extindă proiectul în întreaga școală, implicându-i și pe profesorii de muzică în alegerea melodiilor. Totdată, pentru ajutarea elevilor să treacă cu bine de examene, le-au fost înmânate cd-uri cu melodiile folosite în timpul lecțiilor astfel încât acestora să le fie mai ușor să le rețină și să le repete.

Deși pare o șarlatanie, o metoda foarte ingenioasă de a păcăli elevii, orice modalitate de a-i ajuta pe elevi să rețină informațiile mai ușor și a-i determina să fie atenți merită încercată pentru că s-ar putea ca ea să fie extrem de benefică pentru aceștia.



BIBLIOGRAFIE

www.thinkingclassroom.co.uk/General/music.aspx

http://teacher.scholastic.com/products/instructor/Jan05_music.htm

www.songsforteaching.com

<http://plus.maths.org/issue31/features/whoodhouse/index.html>

www.missmolyneux.co.uk

Science in School – Summer 2007 Issue 5

MUZICA – MODALITATE DE CUNOAȘTERE A OMULUI. UN EXERCITIU DE PROIECȚIE PSIHOLAGICĂ PE BAZA AUDIȚIEI MUZICALE

Prof. asociat **Dorina Iușcă**
Universitatea de Arte George Enescu Iași

*“Muzica este înăuntrul meu și
eu mă ascult pe mine atunci când ascult muzică.”*
Eero Tarasti

Muzica a avut dintotdeauna o importanță semnificativă în viața omului, chiar dacă acest fenomen a fost, de-a lungul timpului, mai mult sau mai puțin conștientizat. Efectele muzicii asupra personalității noastre confirmă o dată în plus complexitatea intelectuală, afectivă și socială a naturii umane.

În mediul școlar muzica este utilizată, de regulă, ca mijloc de formare a unui câmp cultural, de însușire a valorilor educației estetice sau de formare a deprinderilor de cânt. Însă, pe lângă acestea, ea exprimă un veritabil proces de cunoaștere, traducând într-un limbaj specific și în modalități diferite, trăsături individuale atât ale celui care cântă cât și ale ascultătorului.

În mod particular, audiția muzicală poate fi folosită atât ca strategie de învățare - oferind contextul însușirii de informații și deprinderi specifice domeniului artistic, a formării proceselor cognitive precum memoria, atenția, gândirea, spiritul de observație sau a dezvoltării unor trăsături de personalitate ca răbdarea, introversiunea, calmul, echilibrul – cât și ca modalitate de cunoaștere a elevului.

Lucrarea de față dorește a aborda un domeniu transdisciplinar, reunind informații din psihologie, pedagogie și muzică, în vederea îmbunătățirii actului didactic prin personalizarea acestuia în condițiile aprofundării cunoașterii elevului cu care se lucrează. În centrul atenției se află conceptul de **proiecție psihologică**, considerat o modalitate de dezvăluire a informațiilor legate de personalitatea ascultătorului. Utilizate în cadrul audiției muzicale, strategiile proiective dezvăluie, într-o manieră indirectă dar accesibilă, întreaga subiectivitate a individului.

Acest instrument de lucru este util profesioniștilor atât din domeniul psiho-pedagogic cât și din cel artistic, având multiple posibilități de valorificare. Dintre ele, putem aduce în discuție optimizarea relației dintre cadrul didactic și elev, cu efecte pozitive asupra actului de învățare.

Proiecția psihologică

Marcel Proust spunea: “Lumea este aceeași dar diferită pentru fiecare”, exprimând în mod inspirat subiectivitatea percepției fenomenelor exterioare. În acest context, Freud introduce termenul de proiecție definit ca *operația prin care subiectul expulzează în lumea exterioară gânduri, afecte și dorințe de care nu are știință sau pe care le refuză în el atribuindu-le altora, persoane sau lucruri din mediul sau înconjurător*²¹. Jung²² susține, de asemenea, ideea de transfer a unui proces subiectiv într-un obiect.

Studiul în special ca mecanism de apărare a Eului, analiza diversității conținutului acestui fenomen este o modalitate accesibilă de cunoaștere a elevilor. Astfel muzica, prin intermediul audiției, oferă prilejul realizării proiecției, dând posibilitatea transferării proceselor interioare în fragmentul muzical ascultat.

²¹ Ionescu, Șerban; Jacquet, Marie-Madeleine; Lhote, Claude, *Mecanisme de apărare*, Iași, Editura Polirom, 2002;

²² Jung, C.G., *Tipuri psihologice*, București, Editura Humanitas, 1997;

În acest context, structurile melodice nu sunt altceva decât metafore ale propriilor trăiri afective. Copiii vor simboliza fiecare piesa audiată, acordând acesteia semnificații diferite, în funcție de experiența de viață și de caracteristicile personalității sale.

Exprimând verbal aceste semnificații, elevii, de fapt, se vor descrie pe ei înșiși, scoțând la iveală tendințe, temeri, dorințe, experiențe personale, subiecte tabu. Interpretarea lor însă, este o operație complexă și presupune un grad ridicat de responsabilitate.

Audiția muzicală – strategie didactică și psihologică

În esență, audiția muzicală realizată în context didactic constă în ascultarea voluntară, de regulă colectivă, a unui fragment sau a unei întregi piese, având la bază un scop educațional bine definit.

Variatatea genurilor muzicale sau a pieselor utilizate este condiționată de anumite criterii care țin de nivelul de dezvoltare intelectuală și afectivă specifică vârstei și de obiectivele didactice urmărite. În perioada miciei școlarități sunt recomandate piese din folclorul copiilor, precum și anumite lucrări din muzica simfonică, de cameră, corala, de opera și operetă, modernă, populară. Selecția acestora are în vedere atât complexitatea limbajului muzical cât și caracteristicile mesajului ideatic transmis.

Pentru a ilustra într-o manieră optimă obiectul studiului de față, vom avea în vedere în continuare, cu precădere, muzica instrumentală, considerată de cercetători drept un veritabil instrument de realizare a proiecției psihologice, respectiv de cunoaștere și autocunoaștere, datorită caracterului general-abstract al acesteia.

Se remarcă în primul rând criteriul voluntar / involuntar al ascultării, determinat de gradul de implicare al proceselor motivaționale precum atenția și voința. Unii cercetători vorbesc despre ascultarea activă și ascultarea pasivă, aflate în strânsă legătură cu criteriul precizat anterior. Luban-Plozza și Iamandescu²³ identifică trei tipuri de audiție muzicală: intelectuală, afectivă și hipnotică.

Audiția intelectuală implică încercarea din partea ascultătorului de a identifica opera (sub raportul apartenenței la un anumit gen, stil și autor) și de a realiza o analiză structurală a conținutului și limbajului muzical al piesei, de a face raționamente referitoare la modul în care aceasta este interpretată ș.a. Acest tip de audiție se caracterizează prin logică și face apel la procese precum gândirea sau memoria, pe fondul unei atenții foarte susținute. El se realizează cu preponderență în școală, cu scopul formării sau lărgirii orizontului cultural muzical.

Audiția afectivă oferă libertatea totală a ascultătorului de a se reculege, de a face asociații de idei spontane și de a se lăsa în voia fanteziei sale. Acest tip de ascultare este accesibil și unui auditoriu neinstruit muzical, nefiind condiționat de realizarea unor raționamente corecte vizavi de complexitatea structurală a piesei audiate. Ea presupune o oarecare atitudine de abandon față de mersul riguros al gândirii, abandon ce favorizează reactualizarea inconștientă a unor imagini sau amintiri personale și are o puternică încărcătură emoțională. Ascultarea afectivă este utilizată cel mai frecvent în cadru psihoterapeutic.

Audiția hipnotică se practică în situația în care subiectul, aflat în transă, are orice rezistență abolită și se abandonează unei inducții sonore ce percutează direct în subiectivitatea sa interioară. Sugestia realizată în context muzical se integrează demersului psihoterapeutic realizat prin hipnoză.

În centrul atenției noastre este audiția afectivă a muzicii deoarece ea ne oferă informații legate nu atât de nivelul cultural-intelectual al elevului, ci mai ales de trăsăturile de personalitate ale acestuia, de trăirile sale interioare, trăiri ce, de multe ori devin inaccesibile cadrului didactic și care, fiind bine apărute, ascund puternice conflicte interne. Cunoșcând aceste conflicte, adultul poate rezolva serie întreagă de dificultăți de învățare ale copilului.

Alături de fenomenul proiecției, audiția muzicală îndeplinește și alte funcții în cadrul psihicului uman, una dintre cele mai importante fiind aceea de organizare a gândirii, de structurare mentală.

Sistemul nervos este afectat de sunete cu anumite frecvențe la nivel cortical și subcortical. Datorită organizării matematice dată de natura ritmului, de relația dintre intervale în melodie și de forma adoptată,

23 Luban-Plozza, Boris; Bradu Iamandescu, Ioan, *Dimensiunile psihologice ale muzicii*, București, Editura Romcartexim, 1997;

muzica poate fi considerată o formă abstractă și flexibilă de gândire, exprimată într-o modalitate nonverbală de limbaj, care ne ofera posibilitatea utilizării de scheme și configurații specifice diferitelor stadii de dezvoltare, în scopuri creative și integrative.

Studiile referitoare la dezvoltarea infantilă demonstrează că ne naștem cu o orientare naturală către interacțiuni interpersonale coordonate ritmic, prin care comunicăm cu cei din jur și avem acces la lumea socială. Ritmul este prima structură cu funcție de organizare a universului haotic al copilului. De aceea, audiția muzicală, prin invitația de a percepe structuri organizate, are un puternic efect de echilibrare a gândirii și de exersare a proceselor cognitive. Acest fenomen este cu atât mai folositor în perioada miciei școlarității, stadiu optim formării intelectuale și dezvoltării personale.

Studiu pilot privind conținutul proiecției psihologice în cadrul audiției muzicale

Scopul cercetării

Partea practică a studiului include descrierea unui experiment realizat de noi pe populația școlară. Acesta urmărește două direcții:

1. obținerea și interpretarea unei analize de conținut a proiecțiilor apărute în cadrul audiției muzicale și compararea lor pe diferite vârste;
2. cuantificarea gradului în care conținutul proiecțiilor depinde de caracteristicile limbajului muzical al piesei sau coincide cu tematica dată de titlul acesteia.

Variabile

- conținutul proiectiv (variabilă dependentă, nominală);
- vârsta subiecților (variabilă independentă, numerică);
- caracteristicile piesei muzicale (variabilă independentă, nominală);

Subiecți

Eșantionul experimental include aproximativ 80 de elevi, grupați pe criteriul vârstei astfel: o grupă de grădiniță (4-6 ani), o clasă a III-a, o clasă a VII-a și o clasă a XII-a. Selecția subiecților cuprinde urmărirea acestora pe etapele mari de vârstă: preșcolaritate, școlaritate mică, pubertate și adolescență²⁴. Nici unul dintre elevii care au participat la experiment nu a urmat cursurile Colegiului de Artă și nu a avut preocupări deosebite pentru domeniul artistic.

Metodologie

Fiecare grup a audiat separat, pe rând, două fragmente de muzică instrumentală clasică. A fost imperios necesar ca piesele în cauză să fie necunoscute de către elevi, pentru ca informațiile despre ele să nu influențeze conținutul proiectiv. Primul dintre acestea (fragment din *Sonata pentru pian nr. 14 în do diez minor*, cunoscută și sub numele de *Sonata lunii*, partea I, de Ludwig van Beethoven) are un caracter meditativ, fiind interpretat la pian în nuanțe mici și tempo *Adagio*, iar al doilea (fragment din *Dans ungar nr. 5 în fa diez minor* de Johannes Brahms – varianta orchestrală) este dinamic, exploziv, cântat în *forte* și într-un tempo *Allegro*. Criteriul de selecție a urmărit utilizarea a două piese cu elemente de limbaj relativ contrastante. Audiția fiecărui fragment a durat aproximativ cinci minute. După fiecare audiție li s-a cerut copiilor să scrie foarte repede, în mai puțin de un minut, în cel mult două propoziții, la ce s-au gândit în timpul ascultării melodiei. S-a urmărit astfel obținerea asociațiilor inițiale și nu interpretarea lor. Evident, pentru copiii mai mici, modalitatea de înregistrare a datelor a fost adaptată condițiilor (clasa a treia a avut trei minute, iar informațiile obținute de la preșcolari au fost scrise de către operatori).

Rezultate și interpretare

- Conținutul proiecțiilor este influențat de vârstă, dobândind specificitate pentru fiecare etapă de dezvoltare;

În primul rând, se remarcă o tendință de abstractizare a conținuturilor proiective, direct proporțională cu vârsta. Elevii de liceu, a căror gândire este majoritar simbolică, își exprimă stări afective utilizând termeni cu un înalt grad de generalitate, oferind foarte puține detalii. La clasele mai mici putem vorbi de o sinceritate mai mare în exprimarea subiectivității, aceștia descriind într-o manieră mai concretă propriile gânduri. Ilustrative sunt exemplele: "suferință, durere, dezamăgire" (clasa a XII-a) și "m-am gândit la cât de liberă poate fi viața, la părinții mei și în special la fratele meu care este în Italia și aștept de mult să-l întâlnesc și să-i spun "La mulți ani!" deoarece este ziua lui pe 30 aprilie" (clasa a VII-a). Spre deosebire de elevul de liceu, cel de gimnaziu oferă informații privind și cauza stării sale afective; mai mult, acesta sugerează chiar și o modalitate de rezolvare a conflictului interior dat de lipsa fratelui plecat în străinătate (a găsit un motiv pentru a-l întâlni, pe care îl raționalizează în detaliu). Putem explica această diferență a nivelului abstractizării, atât ca efect al dezvoltării cognitive, cât mai ales luând în calcul mecanismele de apărare, utilizate mai eficient de către cei mari care dobândesc în timp o prudență deosebită privind autodezvăluirea. De aceea, cu cât elevii sunt mai mici, cu atât relevanța proiecțiilor obținute în cadrul audiției muzicale crește semnificativ, oferind un motiv în plus pentru utilizarea acestei tehnici în cunoașterea copiilor.

În al doilea rând, conținutul proiecțiilor diferă între clase și din punct de vedere tematic, fiecare vârstă având în centru o preocupare pentru anumite teme. Se deosebesc aici două categorii principale: *familia*, la copiii preșcolari, școlarii mici și mijlocii și *iubirea* la adolescenți. Astfel, pe parcursul piesei meditative, majoritatea liceenilor au reactualizat un fundal afectiv cu o conotație melancolică asociată cu sentimentul de dragoste romantică. În același context, elevii de gimnaziu au avut în prim plan imaginea familiei căreia i-au alăturat tot sentimente denumite generic "melancolie" însă care trădau în special starea de duioșie, sensibilitate afectivă. Proiecțiile romantice, puține în această etapă, sunt în fază incipientă, sublimat uneori în contextul naturii. Ex: "aici eu mă gândeam la orașul Veneția, unde porumbeii se împerechează și dansează într-un ritm zburdalnic".

- **La vârsta școlară mică și preșcolară, conținutul proiectiv dobândește un puternic caracter individual;**

Diversitatea tematică, deși are ca centru de greutate familia, include trăsături cu o puternică tentă individuală, ceea ce face aproape imposibilă realizarea unei analize de conținut. Fiecare subiect oferă informații personale detaliate, ce îl singularizează. În acest caz, foarte utilă este analiza fiecărei proiecții în parte. Vom da în continuare exemplul unui elev de clasa a III-a, ce are mari dificultăți de învățare "M-am gândit la păcatele pe care le-am făcut și la mama, cât a chinuit cu mine". Deși știm de problemele familiale ale acestuia din discuțiile cu bunica (tată necunoscut, mama căsătorită în Israel, el locuiește cu bunica și cu un unchi alcoolic foarte violent, în condiții improprii pentru învățat), proiecția lui relevă informații din interiorul situației conflictuale, descriind nu problemele zilnice ci relația sa cu mama. Sunt evidente internalizarea consecințelor negative ale situației create, autoresponsabilizarea pentru plecarea mamei (deși dânsul este victima), plecare pe care el o interpretează de fapt ca respingere maternală. Cunoașterea acestor aspecte de către învățător poate duce la descoperirea strategiilor de rezolvare a conflictului interior și la îmbunătățirea echilibrului emoțional al copilului, pe fondul căreia orice achiziție cognitivă se realizează mult mai ușor.

În ciclul primar există o paletă largă de dificultăți de învățare care au la bază nu doar insuficienta pregătire intelectuală ci prezența unor conflicte interioare de ordin afectiv. Cel mai evident fenomen de acest gen este dislexia. În acest context, tehnicile proiective devin foarte utile în descoperirea factorilor emoționali care împiedică depășirea dificultăților instrumentale.

- **Conținutul proiectiv depinde parțial și pe categorii de vârstă de caracteristicile piesei;**

Copiii de vârste mici (preșcolari) au realizat asociații legate experiența subiectivă specifică vârstei, dar care nu au depins deloc de caracteristicile limbajului muzical. Astfel, în timpul audierii primei piese, unii și-au imaginat-o pe rățușca cea urâtă, altora le era dor de părinți, iar alții se gândeau la cât de viteji erau în timp ce se luptau cu un dragon, utilizând o sabie magică. Pe fundalul celei de-a doua piese, antrenante, copiii și-au continuat exact aceleași proiecții începute anterior pe fragmentul liric.

Rezultatele nu au fost aceleași și în cazul grupelor de vârstă mai mari. Aici conținutul proiecțiilor a fost semnificativ influențat de caracteristicile piesei (s-au gândit la lucruri triste ascultând piesa lirică și au asociat imagini dinamice fragmentului expansiv). Interpretarea psihologică a acestor rezultate a avut în centru nivelul experienței de viață al copiilor precum și influența factorului educativ. De regulă, cântecele lirice au mesaje triste și ni se spune că trebuie să fim meditativi atunci când ascultăm astfel de melodii. Prin urmare, repetarea cât mai îndelungată a acestui tip de experiență va favoriza formarea unui stereotip dinamic.

S-a observat că în cadrul proiectiv, muzica determină într-o manieră controlată mai mult stări afective decât imagini sau tematici cognitive. Așa se explică de ce, pe fundalul *Sonatei lunii* nici un subiect nu a reactualizat imaginea lunii, în schimb 75% au trăit aproximativ aceeași stare de melancolie. Acest fenomen, bineînțeles, nu este universal, existând piese muzicale cu o puternică valoare de evocare a imaginilor. Un exemplu este chiar *Dansurile ungare* pe parcursul audiției căreia 50% din subiecți și-au imaginat fie o sală de bal aglomerată, fie oameni dansând pe un câmp.

În concluzie, muzica direcționează modul în care gândim sau simțim, conținutul ideatic sau afectiv apărut în contextul artistic fiind, în multe cazuri, dominat de trăsăturile piesei în cauză. Detaliile proiecțiilor psihologice realizate în cadrul audiției dobândesc specificitate de la un subiect la altul, de la un fragment muzical la altul, remarcându-se, cu toate acestea, anumite caracteristici universale, general valabile. Aceste rezultate deschid calea de analiză a influenței caracteristicilor limbajului muzical asupra proceselor psihice interne, oferind premise cercetărilor ulterioare în acest domeniu.

BIBLIOGRAFIE

- ATHANASIU, Andrei - *Medicină și muzică*, București, Editura Medicală, 1986;
- BJOM, Merker - *The Origins of Music*, în *Nordic Journal of Music Therapy*, 9 (2)2000, pp.28-31, www.hisf.no/njmt/
- CEZAR, Corneliu - *Introducere în sonologie*, București, Editura Muzicală, 1984;
- IAMANDESCU, Ioan-Bradă - *Muzicoterapia receptivă*, București, Editura Medica, 2004;
- IONESCU, Șerban; Jacquet, Marie-Madeleine; Lhote, Claude - *Mecanisme de apărare*, Iași, Editura Polirom, 2002,;
- IONESCU, Constantin - *Istoria psihologiei muzicale*, București, Editura Muzicală, 1982;
- JUNG, C.G. - *Tipuri psihologice*, București, Editura Humanitas, 1997;
- LEHTONEN, Kimmo - *Is Music an Archaic Form of Thinking?*, în *Nordic Journal of Music Therapy*, 3(1), 1994, pp. 2-12, www.hisf.no/njmt/
- LUBAN-PLOZZA, Boris; Bradă Iamandescu, Ioan - *Dimensiunile psihologice ale muzicii*, București, Editura Romcartexim, 1997;
- VERZA, Emil - *Psihologia vârstelor*, București, Editura Hyperion, 1993;

FERNANDO OBRADORS - CÂNTECE CLASICE SPANIOLE

ASPECTE ALE LIMBAJULUI MUZICAL

Masterand Ramona-Mirabela Iușcă
Universitatea de Arte George Enescu Iași

Cercetând literatura de specialitate, am remarcat că s-a scris foarte puțin despre cel care a fost Ferran Jaumandreu Obradors. Pianist, dirijor și compozitor catalan (1897 – 1945, Barcelona), cunoscut și sub numele de Fernando Obradors, a primit primele lecții de muzică de la mama sa. De la aceasta a învățat pianul însă a fost autodidact în ceea ce privește compoziția, armonia și contrapunctul. A devenit dirijorul Orchestrei Filarmonice Gran Canaria și, mai târziu, profesor la Conservatorul Las Palmas. Între anii 1921 și 1941 a compus câteva volume de aranjamente pentru voce valorificând poezia clasică spaniolă. Unul dintre poemele sale, *La casada infiel* (*Soția infidelă*), scris în anul 1955, a avut ca scriitor al versurilor pe prietenul său, Lorca. Deși a scris multe lucrări pentru teatru, nici una dintre ele nu și-a găsit locul în repertoriul universal. Este cunoscut pentru ciclurile de *Cântece clasice spaniole* și pentru lucrarea sa simfonică *El Poema de la Jungla* (*Poemul junglei*). Mulți dintre compozitorii aparținând aceleiași generații au plecat în Franța pentru a cunoaște faima, dar Obradors a rămas credincios pământului său catalan.

Compus între anii 1921-1941, ciclul de lieduri *Cântece clasice spaniole* este alcătuit din 7 piese cu caracter diferit. Nu se știu foarte multe informații despre contextul în care aceste lieduri au fost compuse, dar muzica vorbește de la sine. Melodiile acestor lieduri sunt monodii din secolele XV-XVIII, melodii pe care compozitorul le valorifică într-o manieră unică, îmbinând elemente specifice muzicii vechi cu elemente contemporane.

1. *La mi sola, Laureola* (*Unica mea, Laureola*)

Liedul *La mi sola, Laureola* deschide ciclul cu o monodie din secolul XVI aparținând lui Juan Ponce. Liedul, în tonalitatea *la minor*, are formă tristrofică, fiind împărțit în trei secțiuni.

Secțiunea I este alcătuită din două fraze. Prima frază (ms. 1-9) debutează cu acordul tonicii la acompaniamentul pianului (ms. 1) care pregătește expunerea temei. Linia melodică este cântată fără acompaniament, aducând prin această monodie atmosfera muzicii secolului XVI.

Ex. 1 (ms. 2-10):



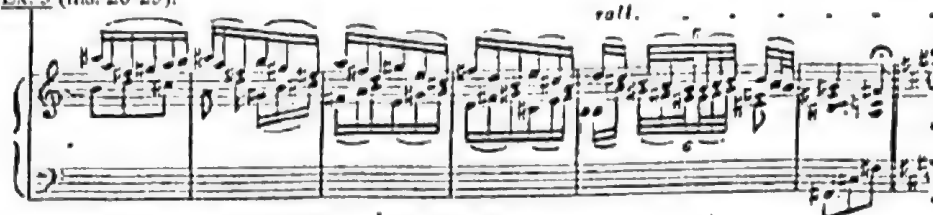
Fraza a doua (ms. 10-25) continuă discursul muzical aducând aceeași temă sub formă de fugă la două voci. Tema este expusă la vocea superioară pe tonică (ms. 10-13), apoi adusă pe dominantă la vocea inferioară (ms. 14-17). În acest timp, vocea superioară contrapunctează cu formulele de șaisprezecimi. În măsurile 18-21 tema este transpusă la dominantă dominantei (*si minor*), iar contrapunctul transpus la interval de cvartă perfectă descendentă.

Ex. 2 (ms. 10-17):



În măsurile 22-25, cele două voci se suprapun prin mersul contrar, cadențând în finalul frazei la tonalitatea *fa diez minor*.

Ex. 3 (ms. 20-25):



Secțiunea a doua B, în tonalitatea *fa diez minor*, este alcătuită din două fraze. Regăsim aceeași atmosferă de tristețe, nostalgie ca și cea anterioară. Însăși versurile ne creează această stare.

Prima frază (ms. 26-33) prelucrează materialul tematic din prima secțiune și îl diversifică. Acompaniamentul este armonic, susținut de pedala pe sunetul *fa diez* din bas. Linia melodică are un arc ascendent.

Ex. 4 (ms. 26-33):



Fraza a doua (ms. 34-41) preia a doua jumătate a frazei anterioare pe care o transpune ascendent și o variază. Măsurile 38-41 preiau linia melodică și o rezolvă cadențând la tonalitatea inițială, *la minor*.

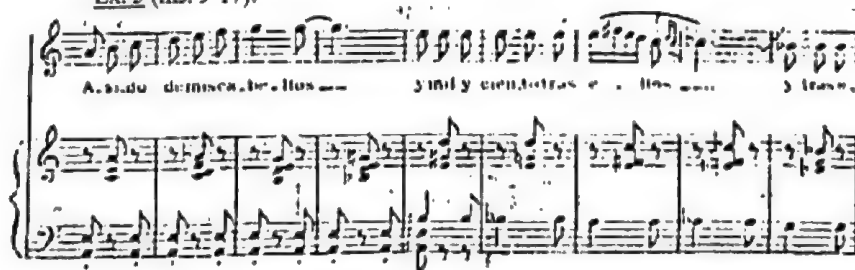
Liedul are un caracter ciclic, reluând întreaga secțiune A (ms. 42-65) aproape identic. Cadența finală este picardiană, la tonalitatea *Fa diez major*.

2. Al Amor (Iubirii)

Liedul *Al Amor (Iubirii)* evidențiază o melodie din secolul XVII aparținând lui Cristóbal de Castillejo. În tonalitatea *la minor*, caracterul liedului este contrastant față de cel anterior. Iată că în această piesă simțim pulsația ternară spaniolă. Forma este tristrofică.

Prima secțiune este precedată de o introducere a pianului de 4 măsuri făcând loc prin retragerea treptată a dinamicii din *f* în *p* liniei melodice a vocii. Prima frază a (ms. 5-12) are o desfășurare scalară ascendentă și se rezolvă în cea de-a doua frază b (ms. 13-20).

Ex. 5 (ms. 9-17):



Apogiaturile din măsura 15 și formulele de șaisprezecimi sunt folosite pentru a reda caracterul spaniol al acestei muzici. Secțiunea se încheie cu o frază concludivă (ms. 21-25) cadențând la relativa tonalității, *Do major*.

Se remarcă mersul scalar cromatic descendent de la mâna stângă a pianului: *si - si b - la - la b - sol - fa# - fa becar*.

Urmează o a doua secțiune, respectiv un preludiu al acompaniamentului. Această secțiune are aceeași structură a frazei muzicale. Fraza întâi (ms. 26-32) aduce o temă de 4 măsuri pe care o repetă. Fraza a doua (ms. 33-40) preia elementele ritmice din fraza anterioară și o construiește după același

procedeu (tema de 4 măsuri pe care o repetă). Preludiul pianului se încheie cu o frază concluzivă de 4 măsuri. Acordul de septimă de dominantă din finalul preludiului cere rezolvarea la tonică.

Liedul se încheie cu reluarea celei de-a doua fraze din prima secțiune și a frazei concluzive.

3. *Corazon, porque pasdis... (Inimă, de ce petreceți?)*

Cel de-al treilea lied valorifică o nouă melodie din secolul XVII, cu sursă anonimă. Ca și liedurile anterioare, forma piesei este tristrofică.

În tonalitatea *Mi major*, fraza *a* (ms. 3-10) este precedată de o scurtă introducere a pianului de 2 măsuri. Linia melodică a frazei este de o cantabilitate deosebită, deși acompaniamentul suprapune valori ritmice foarte mici.

Ex. 6 (ms. 3-6):

Fraza continuă pe același arc melodic ascendent, oprindu-se pe funcția dominantei.

Fraza *b* (ms. 11-18) rezolvă picardian cadența din măsura anterioară, aparent la tonalitatea *mi minor*, apoi, în finalul ei revenind la omonima acesteia. Dacă linia melodică precedentă avea un arc ascendent, iată că în această frază arcul melodic este descendent. Discursul muzical al vocii aduce atmosfera cântecelor *flamenco*.

Între fraza *b* și ultima frază *a*, respectiv *av*, este o punte de 5 măsuri, punte ce valorifică elementele tematice din introducere.

Liedul se încheie cu reluarea variată a frazei *a* (ms. 23-29). Mersul scalar ascendent din primele măsuri este continuat până la rezolvarea lui pe tonica tonalității.

4. *El majo celoso (Iubitul gelos)*

În acest lied, tema muzicală datează din secolul XVIII, iar originea sa este anonimă. În tonalitatea *fa major*, piesa are formă bistrofică cuplet-refren. Discursul muzical debutează cu o introducere a pianului de 9 măsuri în care se evidențiază o temă plină de cromatisme. Totuși, acordul final ce pregătește intrarea vocii este cel al dominantei tonalității.

Ex. 7 (ms. 1-9):

Cupletul este alcătuit din 2 perioade duble: fraza întâi din prima perioadă (ms. 10-18) aduce un prim motiv muzical de 4 măsuri (ms. 10-14) care se rezolvă în cea de-a doua jumătate a frazei.

Ex. 8 (ms. 10-18):

Fraza a doua (ms. 19-26) variază în primele 4 măsuri motivul ritmico-melodic din prima frază, ca în a doua jumătate a frazei să reia identic linia melodică a vocii din măsurile 15-18; acompaniamentul este îmbogățit.

Fraza a treia (ms. 27-34), respectiv prima frază din perioada a doua, transpune prima frază din perioada întâi la interval de secundă mică ascendentă, modulând aparent la tonalitatea *Sol bemol major*. Fraza a doua din această perioadă (ms. 35-42) reușește să facă revenirea la tonica *fa*, însă cu modul minor (*fa minor*). Fraza se încheie pe acordul de dominantă al tonalității.

Linia melodică a refrenului (ms. 43-50) debutează în *fa minor*, dar finalul frazei este picardian, revenind la tonalitatea *Fa major*. Discursul tematic al vocii aduce ca motiv ritmic sincopa falsă de pe timpii 2 și 3 din măsurile de 3 pătrimi.

Ex. 9 (ms. 43-50):

După repetarea celei de-a doua strofe, liedul se încheie cu o codă care aduce elementul tematic din introducere.

5. Con amores, la mi madre (Cu dragoste, mama mea)

Cel de-al cincilea lied al acestui ciclu evidențiază un cântec de leagăn din secolul XV aparținând lui Juan Anchieta. Caracterul piesei contrastează față de caracterul celorlalte piese.

În tonalitatea *fa minor*, liedul debutează cu o introducere de 4 măsuri a pianului. Acompaniamentul se desfășoară în cadrul unei octave, evidențiind relația I-VII (V)-I.

Fraza a1 (ms. 5-12) aduce o temă simplă, fără mersuri treptate sau salturi intervalice. Linia melodică este statică. Acompaniamentul pianului continuă discursul muzical din introducere.

Ex. 10 (ms. 5-12):

Fraza a2 (ms. 13-20) ia elementele ritmico-melodice din prima frază și le modifică, modulând la tonalitate *La bemol major*.

Fraza a3 (ms. 21-28) continuă discursul muzical, revenind la tonalitatea inițială. Fraza se încheie pe acordul de septimă de dominantă, rezolvându-se la reluarea frazei a1 (ms. 29-36). Fraza a4 (ms. 37-44) pregătește revenirea variată a primei fraze. Fraza a5 (ms. 45-52) pregătește încheierea liedului, realizând o cadență picardiană la tonalitatea *Fa major*. Măsurile 53-60 încheie liedul într-o formă ciclică a

acompaniamentului. Sunetele aparținând acordului major din final sunt aduse pe rând, sonoritatea diminuându-se treptat.

6. *Del cabello más sutil (Din părul cel mai fin)*

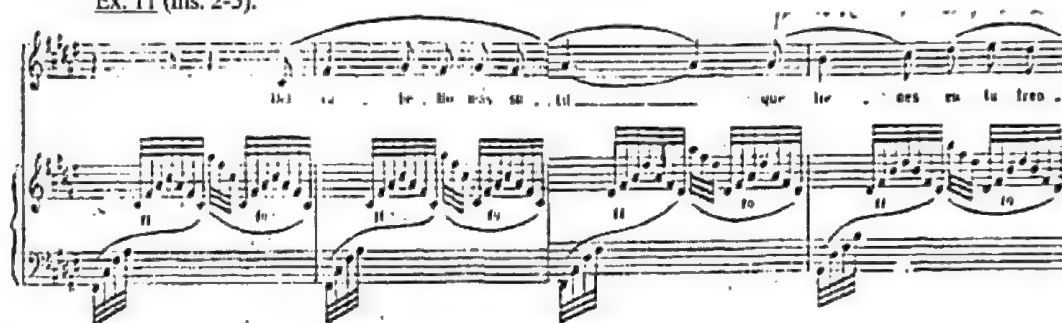
Ultimele două lieduri, nr. 6 și nr. 7, sunt două cântece populare spaniole. Originea lor folclorică este specificată de către compozitor în manuscrisul partiturii.

Liedul *Del cabello más sutil*, în tonalitatea *Fa diez major*, readuce atmosfera romantică dată de melodica deosebit de cantabilă a temei muzicale. Forma piesei este bistrofică.

Discursul muzical debutează cu o introducere de două măsuri a pianului. Acompaniamentul are o scriitură melodică arpeggială.

Strofa I (ms. 3-10) aduce în prim plan linia melodică a vocii.

Ex. 11 (ms. 2-5):



Finalul frazei se oprește pe funcția dominantei, fiind precedat de o scurtă punte între cele două strofe.

Strofa a II-a (ms. 13-20) reia tema muzicală din fraza anterioară și o modifică în a doua jumătate a sa, pregătind cadența finală. Complementul cadențial din măsurile 21-22 dă o structură simetrică liedului, încheind discursul muzical pe tonica tonalității.

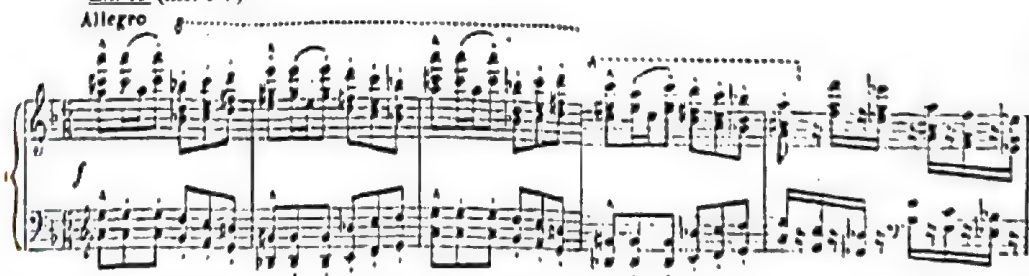
7. *Chiquitita la Novia (Micuța iubită)*

Ultimul lied care încheie acest ciclu de *Cântece clasice spaniole* ne redă atmosfera din coridele toreadorilor. Liedul se aseamănă cântecului tradițional *flamenco* atât prin acompaniament cât și prin linia melodică vocală.

Piesa debutează cu o introducere de 8 măsuri a pianului. Sonoritatea armonică ne duce cu gândul la cântecul toreadorilor cu acompaniament de chitară.

Ex. 12 (ms. 1-5):

Allegro



Introducerea se încheie pe un acord de *la major*.

Secțiunea A (ms. 9-20) aduce o temă melodică la voce care se cântă *a piacere*. Stilul în care este scrisă tema muzicală este specific stilului muzicii tradiționale spaniole. Nu avem o stabilitate tonală deoarece tema vocală se desfășoară în *la minor*, iar acordurile cu sonorități de chitară în *La major*.

Ex. 13 (ms. 9-20):



Urmează o secțiune B formată dintr-o perioadă dublă (8+8), pregătită de o punte (ms. 21-22). Ritmul ostinato ce se aseamănă unei pedale pe acordul eliptic de terță pe *la*, acompaniază linia melodică a vocii. Regăsim din nou asemănarea cu muzica *flamenco* datorită formulelor ritmico-melodice ale vocii. Fraza întâi a perioadei (ms. 23-30) aduce o nouă temă pe care o continuă în fraza a doua (ms. 31-38).

Urmează o secțiune lirică C în tonalitatea *Fa major*, destinată acompaniamentului, secțiune alcătuită din două fraze: fraza 1 (ms. 39-46) în care este specific mersul treptat al vocii intermediare acompaniat de baza armonică adusă de vocea gravă. Se remarcă formula excepțională de triolet pe jumătate de timp, formulă ritmică des folosită în folclorul spaniol. Fraza a doua (ms. 47-54) transpune fraza anterioară variind-o și înlocuind mersul de optimi cu mersul de sincope al vocii mediane.

După această secțiune lirică, compozitorul readuce secțiunea B, însă variată (ms. 55-71). Liedul se încheie simetric reluând secțiunea A și introducerea, ca element concluziv al piesei.

BIBLIOGRAFIE

- * * * Encyclopédie de la Musique, Paris, Editura Fasquelle, 1961
- * * * Grove's Dictionary of music and musicians, Londra, Editura Macmillan, 1954
- * * * The New Oxford History of Music, vol. I-XI, Oxford University Press, 1968-1974

O PROVOCARE PENTRU MUZICOLOGIA SECOLULUI XXI: MUZICA DE ADVERTISING.

Categorii muzicale prezente în spoturile publicitare

Prof. Antoaneta Ioana Luchian

Colegiul Național Iași

In ultimii ani muzicologia internațională abordează un nou topic: muzica de *advertising* sau muzica reclamelor comerciale. Subiectul incită un deosebit interes, -configurându-se în acest sens un nucleu bibliografic deosebit de consistent²⁵ - în special din perspectiva determinării sensului muzical și a relației vizual-sonor-marketing. Studiul de față nu își propune o astfel de abordare ci vizează clasificarea categoriilor muzicale prezente în spoturile publicitare.

Spotul publicitar/reclama se definește ca un fenomen sincretic (vizual, auditiv, conceptual) în care percepția sonoră reprezintă o componentă esențială pentru transmiterea/receptarea mesajului.

Așadar, cât de relevantă este muzica reclamelor? "Există păreri care îi acordă 50% credit pentru succesul unui clip. Rolul său este, în primul rând, de a ajuta la transmiterea și fixarea emoțională a mesajului (s.n.)", afirmă Răzvan Căpanescu, *creative director Ogilvy&Mather*. În opinia sa, muzica trebuie să se potrivească perfect conceptului și, mai mult, să aducă plusvaloare produsului creativ. Mihai Cojocaru, *creative director Scala JWT*, consideră că "rolul coloanei muzicale, ca și rolul spotului, este să vândă. Doar că muzica vinde mai subtil, la nivel emoțional. Ea creează atmosfera și e un generator de simpatie pentru marcă." Florin Dumitrescu, *deputy creative director, adviser* și textier pop-rock, declara: "Muzica poate să transmită ceva despre personalitatea brandului sau un mesaj despre caracteristicile produsului. Dar, de cele mai multe ori, muzica este un agent de comunicare subtilă cu straturile mai ascunse ale personalității consumatorilor (s.n.)"²⁶.

Prevalența și importanța muzicii în reclamele comerciale este susținută și de rezultatele studiului²⁷ realizat de cercetătorul danez Nicolai Jorgensegaard Graakjaer – pe un eșantion reprezentativ de 480 de reclame – ce constată prezența acesteia în peste 92.5% din exemplele studiate. Procentajul favorabil fondului sonor este explicat de inițiatorul studiului cu ajutorul unor observații deosebit de pertinente: reclamele comerciale sunt vizionate și *auzite* de marea majoritate a populației; prezența televizorului/a produsului de *advertising*, în viața de zi cu zi implică expunerea inevitabilă a telespectatorului, chiar dacă atenția telespectatorului este captată de altceva, sunetul reclamelor poate fi *auzit* astfel că reclama devine ușor recognoscibilă.

Este cunoscut faptul că muzica are un impact profund asupra vieții umane – afirmație susținută de numeroase studii de specialitate din domeniul psihologiei, a științelor comportamentale etc. ce concluzionează că muzica are un potențial deosebit de influențare a vieții umane chiar și în cazurile în care atenția este distrasă – fapt ce îi conferă superioritate în raport cu celelalte arte (pictură, sculptură, text literar). Descoperim existența unei relații bifuncționale între muzică și produsul creativ respectiv între muzică și produs – personaj al spotului publicitar.

Determinarea relației dintre muzică și produs trebuie realizată din dublă perspectivă. Astfel, clasificarea categoriilor muzicale prezente în spoturile publicitare ca aspect al relației dintre muzică și produsul creativ trebuie să țină cont de anumiți factori specifici.

O prima abordare vizează aspectul structurii unui spot publicitar, astfel că acesta poate fi construit din punct de vedere sonor din mai multe componente: *melodii/fragmente melodice* ce pot circula sau domina desfășurarea spotului publicitar; *melodie/piesă muzicală* originală sau nu; *groove* – fragment muzical cu identitate ritmică și melodică – ce poate apărea pe parcursul reclamei în anumite momente

25 Vezi cercetările muzicologilor Theodor Adorno și Hanns Eisler; Gordon Bruner, Nicholas Cook, Renee Dickinson, Jorgen Sigel, Philip Tagg, Anna Tota etc.

26 Cfr. Petre Bunea *Vraja muzicii crește valoarea reclamelor* în cotidianul *Capital*, 3 februarie 2006.

27 Nicolai Jorgensegaard Graakjaer „Musical meaning in Tv-commercial. A case of cheesy music” in *Popular Musicology Online*, vol. II, 2008.

cheie și poate să fie însoțit de anumite sunete sau sincronizat cu anumite imagini cheie; *jingle* - scurt motiv melodic sincronizat cu logo-ul brandului/produsului; *emblemă sonoră* – sunet/ element de bruitism scurt, asociat cu logo-ul brandului/produsului. Toate aceste formate au funcția de a atrage atenția datorită proprietăților *mnemonice* (puterea de a fi recunoscutibile)

O altă perspectivă abordează aspectul originalității generând două categorii distincte: a). **muzică originală** special concepută pentru un produs, campanie publicitară;

b). **muzică pre-existentă**²⁸ - lucrări din literatura *cultă* (mai rar, în general se folosesc fragmente foarte cunoscute) melodii/piese din genurile de largă răspândire.

Florin Dumitrescu votează pentru creațiile originale²⁹: "Să faci o muzică originală, care să aparțină numai brandului tău, pentru care poți să plătești o anumită sumă, dar care va fi amortizată în timp, este o afacere mult mai bună decât să lipești un hit de un spot." Pe de altă parte opțiunea utilizării unui hit (muzică din categoria pre-existentă) are numeroși susținători. Pe piața românească, sunt preferate cu precădere hiturile. De ce? "Au marele avantaj ca pot fi deja fredonate, pe când o creație originală, fie ea oricât de inspirată, are nevoie de timp ca să se impună"³⁰, consideră Mihai Cojocaru, continuând: "Evident, un hit îți face viața mai ușoară atât ție, cât și clientului. Reclama e mai ușor de înghițit. Votez clar pentru hituri!"³¹.

Prezența hitului în industria publicității a fost îndelung documentată. Muzica, hitului³² în special, se configurează ca un puternic motor de *rupere* a granițelor etnice, geografice sau de vârstă. Pe de altă parte conform *teoriei culturale* – dezvoltată de Școala de Studii Sociale de la Frankfurt înființată în 1923 de Adorno și Horkheimer, a cărei cercetări și afirmații sunt încă viabile culturii zilelor noastre – formele culturale contemporane (anului 1941 s.n.) modelează gusturile și preferințele maselor în asemenea manieră încât oferă nevoi false, noi modalități de gândire fără ca populația să își dea seama. Ca parte integrantă a culturii industrializate, muzica de largă răspândire³³, este în concepția lui Adorno *standardizată* (melodia și versurile au forma definită pe baza repetitivității și a minimalismului informațional) și *pseudo-individualizată* („cârligul” aparenței de noutate și unicitate)³⁴ ba mai mult sensul muzical nu este afectat dacă unul dintre elementele de detaliu³⁵ este eliminat. Această polivalență a sensului muzical al hitului se constituie în principala calitate a sa și, implicit servește în totalitate scopului produsului creativ. Hitul conferă două dintre cele mai importante cerințe ale publicității: captarea atenției și puterea de a fi ușor de memorat.

Pe de altă parte utilizarea genurilor de largă răspândire în spoturile publicitare servește și intereselor artiștilor, fie că un hit continuă să se vândă, fie că muzica nouă se face astfel cunoscută. Un aspect negativ se constituie în *uzarea* hitului – datorită folosirii repetare – sau asocierea sa cu o apariție anterioară în cadrul unui alt produs creativ.

Aspectul *distinctivității* sonorului în raport cu vizualul determină catalogarea în două grupe clar delimitate: muzica de *background* și muzică *foreground*. Din această perspectivă putem vorbi despre o receptare a sonorului în două modalități prevalența vizualului în primul caz, respectiv a sonorului în cazul celui de-al doilea. Poziționarea muzicii în una din cele două categorii depinde de conceptul produsului creativ, în special de sincronizarea vizualului cu sonorul (din perspectivă temporală structura narativă este divizată de paralelismul proceselor în imagini și muzică).

Relația dintre muzică și produsul – personaj de spot publicitar comportă următoarele aspecte: *muzica – produs* (aflate în relație de coincidență): Cd-uri, concerte etc.; *muzica – parte integrantă a produsului* (relație de coerență): muzica de film, DVD-uri; *muzica strâns legată de produs* (relație de conexiune) și *muzică nelegată de produs* (relație de incidență).

28 Cfr. Graakjaer: *pre-existing music*.

29 Cfr. Petre Bunea *op.cit*

30 *Idem* 5

31 *Idem* 5

32 Prin *hit* se înțelege melodie/piesă muzicală de largă răspândire componentă a așa-numitei *popular music* de muzicologia americană

33 Vom utiliza acest termen ca alternativă la traducere sintagmei *popular music* care în limba română se confundă cu termenul *muzica populară* și are alte conotații.

34 Cfr. David Allan *On popular music in advertising*, în *Popular Musicology On-line*, vol. I, 2008.

35 O tehnică foarte utilizată este înlocuirea versurilor cântecului original cu mesajul publicitar

Trebuie specificat că relațiile de coincidență și de coerență implică utilizarea citatului sau a colajului de citate astfel că muzica va apărea fragmentată dar păstrând calitățile înregistrărilor de pe suportul audio. Marea majoritate a produselor creative din această categorie utilizează așa-numita *voice-over* (muzica prezentată ca produs de un narator, neimplicând aportul elementului vizual). Relația de conexiune necesită existența unei muzici cu structură clară și legături evidente cu produsul, dublate de o polisemie mediatică.

Concluzionând, clasificarea categoriilor muzicale prezente în construcția spoturilor publicitare, urmărind relațiile muzică-produs creativ respectiv muzică-produs, sunt un preambul necesar cercetătorului ce vizează investigațiile în sfera muzicii de *advertising*, domeniu deosebit de interesant și prolific.

BALADA MIORIȚA ÎN VIZIUNEA COMPOZITORULUI TUDOR CHIRIAC

Prof. Loredana Elena Marus
Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă* Iași

Interetul pe care l-a stârnit balada *Miorița* de la descoperirea ei până în zilele noastre constituie un fenomen cu o semnificație deosebită. Majoritatea studiilor în materie susțin că *Miorița* a luat naștere plecând de la un fapt real. Timpul însă a șters toate amănuntele întâmplării, astfel încât astăzi balada nu mai oferă nici un punct de sprijin pentru cronologizarea ei.

Controversele cu privire la originea, autenticitatea și autorul "*cele mai frumoase epopei românești*" nu vor lua niciodată sfârșit. Realitate după unii, mit - în opinia altora, sau îmbinarea celor două, *Miorița* a avut o prezență extrem de interesantă în viața artistică a folclorului și rămâne o caracteristică fundamentală a poporului român.

În absolut toate spațiile culturale, moartea unui tânăr nelumit a impresionat profund colectivitățile umane. Iată, spre exemplu, ce afirmă o inscripție greacă de pe o piatră funerară: "*Nu sfârșitul vieții e dureros, de vreme ce aceasta e soarta fiecăruia, ci moartea timpurie și înaintea părinților*".

Balada *Miorița* reprezintă forma artistică prin care este exprimată filosofia vieții și a morții la români. Aici ni se dezvăluie o lume permisă doar celor plini de iubire, generozitate, noblețe și ascunsă celor dominați de instincte și patimi, ostili adevărului și frumuseții.

Miorița a devenit din a doua jumătate a secolului al XX-lea un pregnant izvor de inspirație pentru compozitorii români. Există un număr impresionant de lucrări pe tema mioritică, ce aparțin unor genuri diferite, precum și unor orientări stilistice bogat diversificate.

Textul – elementul primordial

Unul din motivele pentru care majoritatea creațiilor muzicale culte utilizează textul *Mioriței* lui Vasile Alecsandri îl constituie includerea acestei variante în manualele școlare, impunându-se, în acest mod, mai mult decât oricare alta.

Ponderea creațiilor culte bazate pe textul *Mioriței* este favorabilă compozițiilor cu text. Dar, din clipa în care balada a devenit un amplu teren de dezbatere al ideilor filosofice, un simbol, o atitudine, încep să apară și lucrări de sorginte mioritică fără text. Pe baza acestui criteriu – textul baladei *Miorița* – Angela Botnaru-Rojnoveanu face următoarea clasificare și enumerare:³⁶

1. CU TEXT

a) **Text clasic** (Paul Constantinescu - *Miorița*; Sigismund Toduță - *Miorița*; Anatol Vieru - *Miorița*; Tudor Chiriac - *Miorița*; Emil Lerescu - *Miorița*; Mircea Neagu - *Miorița*; Gheorghe Dumitrescu - *Miorița*; Ion Macovei - *Miorița* și *Cinci cânturi mioritice*).

b) **Variante** (Tiberiu Brediceanu - *Miorița*; Tudor Jarda - *Pe-un picior de plai, Mă luai, luai*; Valentin Timaru - *Pe urmele Mioriței*; Liviu Știrbu - *Miorița (Năpasta)*; Corneliu Dan Georgescu - *Model mioritic*).

2. **FĂRĂ TEXT** (Anatol Vieru - *Clepsidra II*; Valentin Timaru - *Simfonia III Miorița*; Iancu Dumitrescu - *Aulodie mioritică*; Carmen Petra-Basacopol - *Miorița*; Sorin Vulcu - *Multisonuri mioritice*; Mihai Moldovan - *Crochiu pentru un spațiu mioritic*; Tudor Chiriac - *Pe-un picior de plai*).

Genurile muzicale în care este abordată *Miorița*:

1. GENUL VOCAL

a) **Voce (voci) cu acompaniament** (Tiberiu Brediceanu - *Miorița*; Tudor Chiriac - *Miorița*; Ion Macovei - *Cinci cântece mioritice*).

b) **Coruri a cappella** (Paul Constantinescu - *Miorița*; Tudor Jarda - *Pe-un picior de munte; Mă luai, luai*; Mircea Neagu - *Miorița*).

³⁶ Botnaru-Rojnoveanu, Angela - *Miorița în creația compozitorilor basarabeni* - Teză de doctorat.

c) **Coruri cu acompaniament** (Mircea Neagu – *Miorița*; Sorin Vulcu - *Multisonuri mioritice*).

2. **GENUL VOCAL - SIMFONIC** (Sigismund Toduță – *Miorița*; Anatol Vieru – *Miorița*; Valentin Timaru - *Pe urmele Mioriței*; Ion Macovei - *Miorița*).

3. GENUL DRAMATIC

a) **Poeme coregrafice** (Gheorghe Dumitrescu - *Miorița*; Corneliu Dan Georgescu - *Model mioritic*; Carmen Petra Basacopol - *Miorița*).

b) **Opere** - Liviu Știrbu - *Miorița (Năpasta)*

4. **GENUL SIMFONIC** (Anatol Vieru - *Clepsidra II*; Valentin Timaru - *Simfonia III Miorița*; Iancu Dumitrescu - *Aulodie mioritică*; Mihai Moldovan - *Crochiu pentru un spațiu mioritic*; Tudor Chiriac - *Pe-un picior de plai*).

Prin lucrările sale, compozitorul **Tudor Chiriac** este un adevărat reprezentant al curentului folcloric, apelând cu nonșalanță la bogatele resurse poetice muzicale.

Interesul compozitorului pentru mitul *Mioriței* este valorificat în două opusuri: primul: *Pe-un picior de plai* (numit mai târziu *Dacofonia I*), poem simfonic pentru orchestră mare simfonică, nai, taragot și țambal; și al doilea: *Miorița*, poem pentru voce, orgă, clopote bisericești și tubulare și bandă de magnetofon. *Miorița*, o compoziție „puțin autobiografică” a reprezentat o ocazie artistică de a pune problema omorului criminal, a destinului neîmplinit, a omului „nelumit”.

În *Miorița* există o încărcătură poetică maximă, constând în încifrarea alegorică a unei realități etnografice: morților tineri, necăsătoriți („nelumiți”) li se organizează înmormântarea ca un ceremonial de nuntă. Mai mult decât atât, tragismul este amplificat și de motivul măicuței bătrâne, care conferă baladei *Miorița* semnificația unui protest față de moartea prematură și nedreaptă.

Iată ce afirmă însuși compozitorul: „Indiferent de nivelul ei valoric, pentru mine a reprezentat modalitatea artistică de a pune problema **uneltirii** împotriva aproapelui, problema **curmării violente a unui destin neîmplinit** - lucruri care nu pot fi calificate decât drept **crime** în sensul cel mai înalt al cuvântului. Am vrut să comunic lumii măcar ceva din ceea ce mi-a fost dat mie să simt și să înțeleg, în speranța că ar fi de folos tuturor, deoarece în fața morții toți suntem egali; și Abel - dar și Cain; și mama, dar și mancutul³⁷; și tata - dar și Pavlie Morozov³⁸. Aceste perechi de simboluri, aparent diferite, au în spate aceeași încărcătură identică (repet: desființarea aproapelui prin omor premeditat) și cred că în această încărcătură semantică constă fenomenul morții din *Miorița*, nu în sofisticata filosofie a integrării în univers, prin acceptarea desființării”.

În *Miorița* de Tudor Chiriac se dezbate problema morții care apare la nivel de conștiință, și tocmai pentru a pune în evidență această idee, compozitorul a folosit o singură voce. De exemplu, ciobanul își pune întrebări și singur își răspunde; maica bătrână este înregistrată pe bandă de magnetofon.

Compozitorul a optat pentru soluția camerală, specifică interiorizării și monologului. În alegerea instrumentelor, el a ținut cont și de posibilitățile lor tehnice și expresive. Astfel, se impune economia constituenților ansamblului interpretativ: voce și orgă, participanții permanenți și clopotele, care intervin episodic. Întreaga partitură se bazează pe numeroasele momente de tensiune purtate de dialogul (mixajul) dintre voce și orgă.

Orga conferă adâncime declamației recitate, cu posibilități de întrupare a tragicului la nivel sublim, cum nu are nici un alt instrument. Ea are avantajul universalității, prin care se înțelege cuprinderea întregii cromatice timbrale, varietatea registrelor, bogăția spectrului intensității sonore. Intervențiile solistice ale orgii, cu o scriitură plină de virtuozitate, cu corale imnice comentează și anticipă secțiunile baladei.

Remarcăm diferențierea solistică a partidelor, astfel încât travaliul intonațional al partidei vocale nu părăsește coordonatele stilului baladesc oral, în timp ce partida orgii e concepută în cheia scriiturii moderne și ține de sfera muzicii culte. Tot în ceea ce privește zonele modernismului preferate de compozitor, pe lângă folclor, este important de subliniat utilizarea *intonațiilor netemperate* (cu inflexiuni infracromatice), precum și apelarea frecventă la intensitatea dramatică a clusterului.

La început, orga e un simplu fundal, cu scopul de a reliefa narațiunea vocală, în stil doinit, cu manieră de interpretare rubato. Conflictul de text „*Pe-un picior de plai/ Pe-o gură de rai*” este pe o

37 Personaj care, în romanul *O zi mai lungă decât un veac* sau *Hafia furunilor* de Cinghiz Aitmanov, își omoară propria mamă

38 Personaj literar care, în povestirea cu același nume își „toarnă” propriul tată.

pentacordie diatonică minoră pe *fa diez*, cu broderie superioară pe al doilea vers, pe treapta a V-a (mobilă), *do becar*.

Ex. 1:



Vocea excelează prin subtilitatea ornamentației și efectul deosebit obținut prin glissando descendent, întâlnit pe tot parcursul lucrării.

Începând cu *reperul 2*, orga se extinde la hexacordie, prin cuprinderea lui *re diez*. Este un scurt interludiu, prezentat sub forma unui comentariu la două voci, de factură polifonico-heterofonică, în care sunt prezente sunetele-pedală *sol diez*, *re diez* și varianta acestei trepte a VI-a, *re becar*.

O evaluare a întreg disponibilului modal prezintă cucerirea treptată a treptelor a VI-a și a VII-a în ipostaza *re diez*, *mi diez*, în timp ce treapta a III-a devine *la diez*, imprimând un caracter luminos întregului moment. În consecință, modul va fi ionian pe *fa diez*, cu treapta a VI-a mobilă (*re diez/re becar*), cu o cadență pe treapta a II-a, *sol diez*.

Comentariul dezvoltă maniera antifonică de alternare a planurilor (ison-mobilitate) și răspunde travaliului variantic aplicat structurilor celular-motivice. Sunt prezente inciziile imitative, a căror funcționalitate este limitată, în sensul că nu se urmăresc structuri de simetrie polifonico-imitativă de factură clasică.

Odată cu *reperul 3*, vocea cucerește în ambitus, dispozitivul modal fiind transpus cu o secundă mare ascendentă pe sunetul *sol diez*, procesele de mobilitate a treptelor intensificându-se (treapta a IV-a, *do diez/do becar*, treapta a V-a, *re diez/re becar*, treapta a VII-a *fa diez/fa becar*). Mai mult decât atât, intonația este supusă unor variații microtonice, fie prin porțiunile de glissando descendent, fie prin notarea explicită a treptelor (a II-a, *la becar*).

Spre deosebire de momentul debutului, unde expunerea era strict monodică, în această fază melodia solistei este însoțită de lungi pedale stratificate pe două și trei sunete, structuri verticale de cvarte, cvinte, care prin elemente complementare ale modului monodic colorează în mod deosebit atmosfera acestui fragment. În plus, în această etapă a dramaturgiei sonore își face apariția un motiv-semnal, pe structura ritmică a celebrului arhetip, peon IV, a cărui retorică face trimitere directă la motivul simbol al *Simfoniei a V-a* de Ludwig van Beethoven. După cum mărturisește compozitorul, alegerea sa este pe deplin motivată și, pentru a-i întări funcționalitatea dramaturgică, îl repetă obsesiv de nouă ori.

Premergător dialogului dintre cioban și mioară se impune un nou interludiu-comentariu la orgă, cu o monodie de factură improvizatorică, în stil parlando-rubato, cu intonații inițiale de tip *frigic-locric*, topite ulterior în structura unui *eolic*.

Un element tensional pregnant se instituie la nivelul intervenției structurilor de tip cluster, multiplu apogiate, cu persistență de tip pedală armonică și cu elemente care vin în contradicție cu structura intonațională a monodiei. Astfel, sunetele *fa diez*, *sol diez* și *do diez*, prezente în monodia vocii inferioare (a mâinii stângi) primesc replica treptelor contrastante: *fa becar*, *sol becar*, *do becar*, conferind sonorității de ansamblu o sugestivă ipostază bimodală.

Momentul dialogului începe cu interogația ciobanului, care aduce accente dramatice deosebite prin intensificarea cromatică a intonației modale pe segmentul terminal ce cuprinde versurile: "*Ori ești bolnăvicioară/ Drăguță mioară*". Momentul merită un comentariu suplimentar, deoarece se detașează prin valorizarea dramaturgică în manieră minimal-repetitivă, pe structura tetracordului *la-sol-fa-mi*, ce prezintă mobilități ale treptelor cu o densitate progresivă, ce aduce în final expresiva secundă mărită.

Astfel, în spațiul tetracordului amintit vom sesiza variabilele *fa diez/fa becar, la becar/la bemol* și intonația terminală pe tricord cromatic *la bemol-fa-mi*.

Fundalul asigurat de orgă este de factură ritmică repetitivă și se bazează pe o formulă consacrată în practica profesionaliștilor tradiției muzicale orale, în acompaniamentul de țambal sau de cobză, supranumit și *jiitură*. Acest tip de ostinație se desfășoară în spațiul unui doric cromatic pe *la*, cu secunda mărită între *do-re diez*, basul susținând, deasemenea, fenomenul de continuitate, prin lungi pedale, pe diferite sunete ale modului descris anterior.

Dinamica modală se intensifică odată cu replica mioarei. Asistăm la o juxtapunere de structuri modale ce debutează cu o pentacordie de tip *doric/eolic* pe *si bemol*, a cărei mobilitate, *fa-fa bemol* va fi transformată în oportunitate "modulatorie", cu liant enarmonic: *fa bemol- mi becar*.

În continuare, modul pe *mi*, dezvoltat în același ambitus de cvintă va înregistra metamorfoze cromatice derivate dintr-o accentuată fluctuație a treptelor. Un prim aspect al dualismului modal se referă la treapta a III-a, *sol diez - sol becar*, bivalență ce schimbă ethosul pe linia unei evoluții depresive de la major spre minor.

Orga valorizează sonoritatea în plan armonic prin același tip de continuum sonor, bazat pe ison sau pedală multiplu stratificată, atacul diferitelor momente fiind precedat de scurte figuri tetracordale, cu aspect de apogiatură complexă. În plan intonațional, acestea prezintă deseori formula cromatică întoarsă: *la becar - si bemol - la bemol, sol becar - la bemol - sol bemol* etc.

Din punct de vedere al relației voce-orgă, instrumentul aduce elemente complementive ale pentacordiei doric-eolice pe *si bemol*, asigurând o extensie heptacordică prin acumularea trepte a VI-a și a VII-a, trepte mobile care, la rândul lor confirmă aspectul bimodal: *sol bemol/sol becar* (eolic/doric), *la bemol/la becar* (doric/minor melodic).

Trecerea în zona modului pe *mi* aduce în sfera armoniei aceeași manieră consecventă de compatibilizare a planului orizontal cu cel vertical, prezența în simultaneitate a diferitelor trepte ducând la stratificări tipic modale, eșor heterofonizate.

Ecourile monodiei vocale se fac resimțite în interludiul orgii, dezvoltat pe alternanța a două tipuri de scriitură diferite. Primul tip se referă la prezența unui coral armonic desfășurat pe coloane acordice așezate inițial pe *mi*, ulterior pe *si*. Aceste structuri reprezintă stratificări intervalice tipic modale și aduc în simultaneitate elemente specifice ale modului polivalent, axat pe *mi*.



Ex. 2a) coloane acordice
cu pedală pe mi



Ex. 2b) coloane acordice
cu pedală pe si

Cel de-al doilea tip de scriitură este predominant liniar-monodic, cu aspect de cadență instrumentală, de virtuositate, fiecare segment al intervenției finalizându-se pe formule de încheiere specifice. Punctele cadențiale fixate prin formulele amintite sunt structuri armonice de mare densitate, apărând uneori chiar sub forma unor clustere (reper 8²).

Melodia devine din ce în ce mai consistentă, conținând trăsături ale baladei, doinei, colindului, bocetului, într-un cuvânt aproape toate genurile caracteristice *Mioriței* folclorice în circulație. Putem

afirma că mersul melodic treptat descendent al monodiei, recitativul recto-tono, glissando-ul, ritmul domol provin din cântul gregorian și bizantin. Mai mult decât atât, clopotele bisericești și tubularele, care constituie fundalul motivului ne trimit către muzica sacră.

V. Holopova a numit *Miorița* "o monodramaturgie în crescendo". Se pregătește culminația poemului, care are semnificația deznodământului fatal.

Pentru realizarea punctului culminant, a celui mai important și emoționant fragment din lucrare, Tudor Chiriac a mobilizat mijloace speciale, inclusiv extramuzicale. Înainte de bocetul propriu-zis, care pregătește apogeul *Mioriței* se suprapune peste scriitura instrumentului un parlando intermitent, acesta fiind imprimat pe bandă magnetică. Compozitorul folosește vocea aceleiași interprete, tocmai pentru a reda cât mai clar durerea mamei la pierderea fiului.

Orga anticipă ceea ce va cânta vocea, începând cu reperul 1⁵. Este prezent din nou motivul destinului, care apare de patru ori, dar ușor modificat ritmic. Din acest moment, lucrarea este într-un continuu crescendo, cucerind în ambitus, cu juxtapuneri verticale de o stridență exacerbată. Banda magnetică și bocetul merg paralel, până când acesta din urmă trece în declamație năvalnică, sufocantă, strangulată în plâns.

În punctul culminant răsună un cluster pe toată claviatura orgii, care distruge edificiile intonaționale, urmând ca apoi să se deconecteze instrumentul din circuit. Sonoritățile care se sting încet sunt și ele o ipostază a glissando-ului descendent, aducând senzația unei destrămări și năruiri totale. Din haosul prăbușirii se ridică un sfâșietor urlet de câine, imprimat deasemenea pe bandă magnetică.

Ex. 3:

Lucrarea se încheie cu revenirea temei, pe o pentacordie cu baza *la*, având ca trepte mobile a V-a (*mi-mi bemol*) și a II-a (*si/si bemol*), conferindu-i un caracter eolic/doric/frigic. Finalul este unul deschis, toate sunetele se scot pe rând, destrămându-se totodată motivul ritmic din *Simfonia a V-a* de Ludwig van Beethoven.

Deși în ultimele decenii tema *Mioriței* a suscitat multe și pertinente observații ale muzicologiei românești, credem că prin complexitatea sa și mai ales prin ponderea pe care o are asupra exprimării spiritualității noastre, rămâne în continuare de o mare actualitate.

BIBLIOGRAFIE

ANGHEL, Irinel - *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1997

CHIRCEV, Elena - *Conceptul arhitectonic și dramaturgic în Miorița de Paul Constantinescu*, Lucrări de Muzicologie, vol. 17-18

DIACONU, Ion - *Ținutul Vrancei (Etnografie – Folclor – Dialectologie III)*, Miorița, Editura Minerva, 1989

HERMAN, Vasile - *Sigismund Toduță*, Revista Muzica nr. 6/1965

OPREA, Gheorghe - *Structuri și imagini folclorice în Miorița de Paul Constantinescu*, Revista Muzica nr.4 și 5/1974

MOLDOVEANU, Elisabeta – *Miorița - Studii, melodii, texte*, Editura Muzicală, București, 2005

POPOVICI, Doru - *Muzica contemporană românească*, Editura Albatros, 1970

ȚĂRANU, Cornel - *Miorița - Baladă oratoriu de Sigismund Toduță*, Revista Muzica nr. 12/1969
- *Oratoriul Miorița de Sigismund Toduță*, Lucrări de Muzicologie, vol. 5

VANCEA, Zeno - *Sigismund Toduță*, Revista Muzica nr. 4/1977

GEORGE ENESCU, PERSONALITATE COMPLEXĂ A CULTURII MUZICALE NAȚIONALE ROMÂNEȘTI

Asist. univ. drd. Raluca Patraș
Universitatea de Arte *George Enescu* Iași

Creația muzicală națională românească este strâns legată de tradițiile și valorile umaniste

ale artei naționale și universale. Relațiile interdependente dintre național și universal sprijină întreaga istorie a artei europene, astfel că naționalul aspiră să devină o valoare universală, iar universalul își „hrănește” sevele cu bogățiile naționale.

Complexa personalitate muzicală enesciană a fost amprentată de sensibilitatea artistului, de atitudinea acestuia în fața vieții și stă sub semnul propriei mărturisiri, care definește latura cea mai trainică a multiplei sale personalități: „În lumea muzicii, eu sunt cinci într-unul: compozitor, dirijor, violonist, pianist și profesor. Cel mai mult prețuiesc darul de a compune muzică și nici un muritor nu poate poseda o fericire mai mare...” (Andrei Tudor – „George Enescu”). George Enescu a trăit prin istoria muzicii, a cunoscut-o și și-a însușit-o prin natura sa firească, prin spiritul său creator.

Munca sa, construită printr-un efort conștient și metodic, s-a îndreptat spre atingerea perfecțiunii în diferite planuri ale muzicii. Multiplele calități ale proeminentei figuri enesciene, l-au prezentat pe acesta ca pe un compozitor remarcabil, un excelent dirijor de orchestră, un pianist senzațional prin originalitatea tușului și al culorii, un pedagog și un călăuzitor al generațiilor tinere, și nu în ultimul rând, un violonist celebru, care adesea a pus în umbră pe nedrept, celelalte laturi ale muzicianului. Enescu era convins că destinul lui în această lume este creația și că celelalte forme de manifestare ale muzicii sunt mijloace efemere de exprimare, prin care el își putea câștiga existența de artist.

George Enescu s-a născut la 19 august 1881, la Liveni, Dorohoi, într-o familie autentică din Moldova, a cărei amprentă s-a impregnat puternic în caracterul și temperamentul unic al acestuia. Din acel loc și din acel moment a început viața genială a unui om, care considera ca singura sa menire spirituală și existențială este aceea de a se împlini prin muzică.

Din anul 1888, micul Enescu își urmează destinul către Viena, un puternic centru cultural și artistic, dominat la acea vreme de muzica lui Wagner, Bruckner și Brahms. Contactul lui Enescu cu acest mediu deosebit și cu manifestările muzicale diverse ale acestei metropole artistice au fost covârșitoare. George Enescu și-a format în această perioadă temelia personalității sale artistice bazată atât pe măiestria violonistică, cât și pe bucuria de a crea, a viitorului compozitor. De la profesorii săi vienezi, Enescu și-a însușit baza tehnică solidă, acuratețea deosebită în finisarea fiecărui detaliu, precum și concepția clară asupra stilului interpretativ în cadrul întregului.

Enescu v-a absolvi Conservatorul din Viena în 1894 și la îndemnul profesorului său de vioară, Hellmesberger – junior, va pleca la Paris, pentru a-și continua studiile. Aici, muzica franceză renascuse prin contribuțiile lui C.Saint-Saëns, V. d'Indy, G.Fauré, P.Dukas și C.Debussy. Contactul cu muzica franceză va crea asupra lui Enescu o impresie memorabilă, care se va transpune în realizarea unei fuziuni adânci între diferitele tradiții violonistice ale Europei, precum: precizia, acuratețea și construcția clasică germană, eleganța și rafinamentul muzicii franceze, patosul romantic, subtilitățile și culorile impresioniste, toate aceste elemente fiind transpuse în final, sub semnul simplității și al naturalității interpretative.

Muzica enesciană se caracterizează printr-o remarcabilă densitate sonoră, îmbrăcată în haina contemporaneității, prin varietate, complexitate și unitate în plan stilistic, fiind reprezentată de capodopere, care aparțin diferitelor *genuri muzicale*, precum cel simfonic, de operă și de muzică instrumentală de cameră și care poartă amprenta substanțială a gândirii geniale a compozitorului, care ni se dezvăluie ca un continuator al marilor tradiții universale, grefate într-un *limbaj propriu*, particular.

Enescu a asimilat conștient muzica populară prin generalizarea unor principii folclorice esențiale, pe care mai apoi, le-a organizat într-o viziune personală. El face parte dintre acei compozitori care au descoperit în *folclorul arhaic*, modalități de exprimare inedite, precum *ritmul liber*, pe care l-a adoptat în lucrările sale. Incompatibilitatea ritmului liber cu *polifonia clasică* va determina emanciparea

lui în arta enesciană, cu precădere prin utilizarea polifoniei de tip nonimitativ (fără să o excludă pe cea imitativă), al unui număr de voci polifonice fluctuante (însă nu a renunțat la polifonia barocă), precum și a unei polifonii originale, impregnată de seva *eterofoniei* folclorice.

Nouă organizare polifonică (numită eterofonie), nu este conturată perfect și se definește prin repartiția aceluiași material tematic la mai multe voci paralele, care sunt balansate între unison și plurivocalitate. Utilizarea scriiturii eterofonice a determinat consecințe în plan formal, nu atât în planul macrostructurii, care își păstrează forma tradițională, ci mai ales în cel al microstructurii; acest lucru determină ca elemente tematice care au funcții morfologice bine definite, să fie rupte din contextul lor muzical și din topica tradițională și recombinate în imagini abstracte, fără o structură formală anticipată.

Metoda compozițională este remarcabilă în plan muzical și presupune readaptarea personală a materialului sonor, care este eliberat de sub rigoarea formală tradițională, fără a se pierde însă, caracterul unitar al acesteia. Acest mod componistic exprimă o latură importantă a esteticii enesciene, transfigurată în imaginea visului. Conceptul abstract este tradus în momentele de liniște sufletească și puritate lirică, din care nu vor lipsi claritatea, ordinea și echilibrul mesajului muzical.

Complexitatea limbajului enescian rezultă din finețea notațiilor dinamice și agogice, precum și din utilizarea elementelor de colorit timbral (precum sferturile de ton și varietatea modalităților de atac, mai ales în lucrările pentru vioară și pian).

Un alt element inedit al limbajului enescian îl constituie rolul fundamental al *tematismului* în raport cu forma tradițională, în care evoluția tematică depinde de cea armonico – tonală. La Enescu, importanța tonalității scade în favoarea tematismului, care se bazează pe elemente cromatice, care au rolul de a ușura trecerea în diverse tonalități, prin mișcarea tensiunii și remodelarea structurală.

Muzica lui Enescu se află între două modalități de structurare a materialului sonor: *tehnica cromatică* și cea *ciclică*, care sunt utilizate pentru a obține unitatea tematică într-o singură linie melodică. Utilizarea cromatismelor, nu l-a determinat pe Enescu să renunțe la sistemul tonal în favoarea serialismului, deși uneori, limbajul său muzical trece în planul atonalismului.

Una dintre tendințele muzicii universale a secolului al XX-lea, s-a manifestat în modul de înlocuire a mijloacelor de exprimare tradițională (melodia, armonia, polifonia) cu elemente care dețin un loc mai puțin central în arta muzicală. Consider că aceste experimente s-au dovedit necesare întotdeauna, însă până la un anumit punct, care se referă la faptul că muzica trebuie să își păstreze caracterul uman, expresiv.

Formele tradiționale sunt recreate de Enescu în funcție de calitățile materialului sonor abordat, de unde rezultă rolul important al tematismului, transpus în primordialitatea fundamentală a *melodiei*, care este eliberată de rigorile armonice tradiționale și se desfășoară liber, echilibrând celelalte mijloace de exprimare ale limbajului muzical.

Elementele înnoitoare ale limbajului muzical enescian sunt transpuse în ritmul liber, construcția eterofonică, complexitatea și subtilitățile dinamice și agogice, coloritul timbral, precum și în sinteza dintre libertate și rigoare în actul creativ și interpretativ.

O trăsătură importantă a complexei personalități enesciene este aceea legată de aspectul retrairii emoțiilor creatorilor. *Interpretarea* sa era întotdeauna proaspătă, personală, fără să piardă din vedere luciditatea, simțul auditiv și controlul critic în realizarea acestui proces complex. Trăirea sa afectivă interioară, modul identificării personalității interpretului cu năzuințele și aspirațiile compozitorului, l-au determinat pe Enescu să realizeze o sinteză între actul creativ și cel euristic.

În domeniul muzicii de cameră, George Enescu a exprimat tainele universului său muzical, precum și crezul său artistic, care urmărea necesitatea redării forței sale creatoare și a mesajelor interioare, adaptate corespunzător și transformate în *frumos* și *adevăr* estetic. Pulsațiile sonore din interiorul muzicii sunt urmărite de compozitorul George Enescu și din ipostaza de *interpret*, relație care a contribuit imens la particularizarea și esențializarea elementelor stilistice aparținând muzicii de cameră.

Compozitorul Enescu a fost urmărit întreaga viață de *artistul interpret* (atât violonist cât și pianist). Enescu a urmat de-a lungul vieții sale un crez artistic personal, prin care refuza să depindă în totalitate de tehnica și virtuozitatea instrumentală, acestea fiind considerate mijloace care participă la realizarea concepției interpretative din punct de vedere estetic, fără ca acestea să devină scopuri în sine. Această realitate ne apare într-un secol în care omenirea, și inevitabil și arta, trăiesc sub auspiciile tehnicității extreme, influențându-le în mod inevitabil.

Ca și violonist, Enescu ne dezvăluia un sunet emoțional, nobil și expresiv. Stilul său violonistic a provocat reacții puternice în rândul ascultătorilor săi, datorită timbrului său cald, devenit esență sonoră, a expresiei simple și originale. Enescu a încercat permanent să descopere și să pătrundă emoțiile și universul creator al marilor săi discipoli. Enescu recomanda interpreților să exprime clar melodia, să construiască cât mai logic arhitectura armonică, polifonică și formală a textului muzical, fără să omită importanța rigorii și echilibrului tempo-ului, în așa fel încât interpretarea să respecte logica partiturii muzicale abordate, dar și stilul ei.

Repertoriul său violonistic era foarte variat; el pornea de la creația marilor maeștri ai Barocului și Clasicismului, și continua cu operele compozitorilor romantici sau moderni. Enescu considera că este absurd ca un interpret să aibă preferințe muzicale exclusiviste.

Pianistul Enescu nu era mai puțin remarcabil: tușul său era catifelat, iar sonoritatea căpăta transparențe dulci, asemenea unui șirag de perle străvezii abia percepute în abisul oceanului. O altă calitate a genialului compozitor este aceea legată de ușurința cu care citea la pian, orice partitură, oricât de complexă ar fi fost, reușind să redea o variată paletă a efectelor și timbrelor orchestrale.

Ca *dirijor*, Enescu mergea pe linia interpretării partiturilor orchestrale, cu aceeași simplitate și implicare emoțională. El reușea să comunice prin gesturi precise și pline de semnificații și să creeze o atmosferă emoționantă și intensă. Memoria sa prodigioasă l-a ajutat pe Enescu „să audă” muzica cu ușurință, trecând „dincolo” de sufletul ascultătorilor săi.

Profesorul Enescu a insuflat elevilor săi dragostea și înțelegerea adâncă a operei de artă, considerând că artistul pentru a ajunge pe cele mai înalte culmi ale măiestriei, trebuie să-și cultive trei calități indispensabile: *ordinea, claritatea și echilibrul*; acestea vor fi transpuse mai apoi, în sensibilitatea, muzicalitatea, imaginația, originalitatea și talentul fiecăruia.

Enescu era recunoscut și pentru modestia sa remarcabilă. Uneori, se simțea stânjenit de reflectoarele, care îl urmăreau în calitate de solist, de aceea Enescu prefera să interpreteze alături de prietenii săi artiști, în calitate de acompaniator remarcabil.

Nu în ultimul rând, trebuie să amintim de Omul – Enescu, a cărui viață a fost un model admirabil de disciplină morală și energie. De asemenea, putem spune că însuși Enescu este cel care și-a conturat destinul, prin munca sa neîntreruptă de o viață, pe care și-a închinat-o artei, studiului și creației.

Complexa personalitate enesciană oglindește prin meritele sale artistice și atitudinea umanistă, portretul ideal al artistului complet. Creația sa, amprentată puternic de suflul muzicii românești, a reușit să se ridice pe culmea valorilor universale, subliniind încă o dată bogăția sufletească enesciană. Misterul, tăcerea și discreția geniului enescian sunt calități care l-au urmat în elaborarea tensionată și epuizantă a actului creator.

BIBLIOGRAFIE

BĂLAN, George – *George Enescu. Mesajul – Estetica*, Editura Muzicală, București, 1962

BENTOIU, Pascal – *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, București, 1984

CIOMAC, Emanoil – *George Enescu*, Editura Muzicală, București, 1968

COSMOVICI, Alexandru – *George Enescu în lumea muzicii și în familie*, Editura Muzicală, București, 1990

Enesciana I – *Personalitatea artistică a lui George Enescu* – Editura Academiei R.S.R., București, 1976

Enesciana II – *George Enescu, muzician complex* – Editura Academiei R.S.R., București, 1981

FIRCA, Clemansa Liliana – *Implicații estetice și de stil ale limbajului instrumental în creația lui George Enescu*, în „Studii de Muzicologie”, vol.II, București, 1966

GAVOTY, Bernard – *Amintirile lui George Enescu*, Editura Muzicală, București, 1992

MANOLIU, George – *George Enescu, poet și gânditor al viorii*, Editura Muzicală, București, 1986

Monografie George Enescu, Vol. I, Vol. II, Editura Academiei din Romania, București, 1971

SBÂRCEA, George – *Veșnic tânărul George Enescu*, Editura Muzicală, București, 1981

TUDOR, Andrei – *George Enescu*, Editura Muzicală, București, 1958

INTERFERENȚE – Goticul și influența lui în artă

Delia Theodora Linonov și Nicoleta Andrada Bolea

Școala Bogdan Petriceicu Hașdeu Iași

Prof.îndrumător Dobranici Adrian Gelu

Dacă ar fi să sintetizăm conceptul de gotic în întregul său, răsfrânt în domeniile

diverse ale vieții, l-am plasa între înalțător și decadent, asemeni unei arii scrise pe partitura istoriei umane, contribuind la conturarea unui stil și curent artistic specific pentru ca în cele din urmă să pună bazele unei culturi, prezente și controversate. Sec. al XII-lea, epocă de dominație a romanicului, aduce un nou stil în arhitectură „este epoca în care înfloresc *stilul roman*, dar ... se conturează și noul *stil gotic*, de acum datând și marile poeme epice medievale... prin orașe mișunau *jongleurii, menestrelii, vaganții - goliarzi*, apare *notația gotică*, semnele neumelor luând forme pătrate și romboidale.”³⁹ *Arta gotică* apare „în Franța, în prima jumătate a sec. al XII-lea ... se răspândește în vestul și în centrul Europei, având ramificații până în România (monumente în Transilvania, sec. 14-15; elemente decorative în Moldova, sec. 15-17)”⁴⁰.

Arta denota un așa-zis triumf arhitectural și structural, prin volum și înălțime, compoziție criptică și ermetică în esență, impresionant prin proporție, în căutarea atingerii divinului parcă prin bolțile înalte și ascuțite, însă paradoxal creând efectul contrar, răsfrângându-se puternic asupra spiritului uman prin emoția artistică insuflată, un spațiu vast material compensând parcă imposibilitatea apropierei de imaterial. O trăsătură ce se desprinde este aceea a contradictorialității între măreție și modestie, între grandoare impresionantă și sobrietate tipic medievală, simplitate până la brutal, ori cel puțin rigid, strictețe și semiobscur.

Adjectivul “gotic”, inventat de umaniștii Renașterii italiene, este derivat din termenul de got; desemnează ideea disprețuitoare de barbar, reminescentă a invaziilor gotice asupra Europei, de aceea arta Gotică a fost mult timp privită cu desconsiderație și reabilitată abia în secolul XIX, de către reprezentanții Romantismului. Este numită artă Gotă, adică artă cu limbaj secret, un limbaj ce conține un mesaj simbolic, raportat în începuturile sale cu precădere la psihicul credinciosului pătruns de impresionanta structură arhitecturală pe care o redau catedralele, redând astfel o valoare socială pozitivă. În cadrul istoriei artei, goticul constituie treapta de dezvoltare următoare stilului romanic și se caracterizează printr-un stil mai încheșat, printr-o măiestrie mai înaltă și experiență mai cuprinzătoare, prin tradiții mai puternice decât arta romanică.

Adepții artei gotice privesc cu interes în lumea interioară a omului, exprimându-i esența în propriul limbaj criptic. Pe linia spiritului contradictoriu a conceptului gotic în artă, confruntarea scheletului puternic cu umplutura ușoară apare ca fiind unul din principiile de bază ale arhitecturii gotice, în timp ce sculptorii gotici redau impresiile prilejuite de viața înconjurătoare într-un mod care merge până la granița iluziei optice. La mijlocul secolului al XII-lea Europa intra într-o perioadă numită “Frumosul Ev Mediu”, cu un puternic avânt demografic, care antrenează formarea a numeroase centre urbane.

Arta gotică este de profund legată de apariția acestor orașe, spre deosebire de Arta Romanică, o artă mai mult rurală. Construcțiile gotice, în special catedralele pun în evidență spiritul progresist și îndrăznit al oamenilor din veacul al XIII-lea, iar în amenajările interioare se poate afirma că goticul a revoluționat viziunea spațială folosindu-se de spațiile înalte, vitralii, ogive și arcuri de susținere.

Catedrale impresionante s-au construit în Germania, Anglia, Italia, Franța și Spania. În România, stilul gotic a pătruns către mijlocul secolului al XIII-lea, în orasele din Transilvania, în arhitectura religioasă (Biserica Sfântul Bartolomeu și Biserica Neagră din Brașov, bisericile din Prejmer și Bistrita, Sebes, Catedrala Sfântul Mihail din Cluj-Napoca, Biserica Sfântul Nicolae din Sighisoara), Castelul de la Bran și Castelul Corvinilor, în arhitectura civilă, cu elemente specifice orașelor gotice „s-au zidit

39 George Pascu, Melania Botocan - Carte de istoria muzicii, Iași Editura Vasiliana 98, 2003

40 Dicționar enciclopedic, vol. II, Editura Enciclopedica, București, 1996

importante monumente artistice...iar Ștefan cel Mare construiește multe biserici și mănăstiri (44) în stil bizantin cu unele influențe gotice, aduse de meșterii polonezi și ardeleni."⁴¹ Extrapolând conceptul de gotic în sfera muzicală, muzica rock gotic apare ca un subgen notabil ce îmbrățișează caracteristicile de marcă ale noțiunii, tratate sub un aspect controversat, măreția stilului, ab initio vizată, metamorfozându-se într-o grandoare decadentă, înclinând spre evidențierea tragicului și obscurului din natura umană. Subgenul se întrepătrunde cu teme de factură intelectuală precum romantismul, filosofia existențială și nihilismul. Detașându-se într-un mod drastic de alte mișcări din sfera muzicii, a generat o subcultură de amploare, făcându-se simțită în modă, atitudine, cluburi, magazine de această orientare. Survenind subgenului punk, muzica goth rock denotă un climat aparte, concretizat în specificul atmosferic al sunetului, amintind de bolțile înalte și spațiile vaste ale construcțiilor de factură gotică, cât și prin latura emoțională adoptată, denotând înclinația spre dramatic, morbid și în genere spre negativismul existențialist.

Imbrăcămintea artiștilor a evidențiat stilul, devenind caracteristice hainele negre în contrast cu un chip machiat în mod artificial, într-un alb crud, ireal, prin analogie permitându-ne să extindem această trăsătură la contrastul specific artei gotice, între sobrietatea compoziției și încercarea de a răpi admirația prin vastitate, prin efectul vizual puternic.

Ca formatori ai subgenului ar putea fi amintiți astfel cei de la Joy Division, mai mult prin influența stilului post punk, al cărui reprezentanți sunt, cât și cei de la The Cure. Caracteristică, este ideea de autocreare, dând naștere unei ființe umane, aptă să spargă barierele, să impună propria imagine dincolo de tiparele clasice, în încercarea de a transcede normalitatea, șocând printr-un efect vizual și auditiv ce amintește de construcția gotică, într-un mod decadent prin mesajul nihilist de cele mai multe ori transmis. Acest fapt stă, în opinia noastră, la baza argumentului că muzica goth porneste de la mesajul pur al goticului artistic, transpunându-l într-un mod în care îl îmbracă cu „impuritatea” umană, cu tragismul colosal al existenței. Pe parcursul transpunerii sale, goticul încercând să spargă tiparele, a ajuns să fie asimilat cu o serie de stereotipuri și să capete o conotație negativă prin prisma unor trăsături.

Denaturarea termenului s-a produs în crescendo, fie din confuzia creată asupra lui prin imixtiunea altor subgenuri rock (industrial și shock rock), fie prin înțelegerea și adoptarea eronată a conceptului. Unii adepți ai subgenului, precum Marilyn Manson tratează astfel în versuri cu precădere inevitabilul morții sub aspectul romantismului, sentimentul pregnant de alienare și stările conflictuale, îndepărtându-se în mod evident de idealul gotic inițial în muzică și anume dezbateră frumuseții tragice, înălțătoare prin durerea existenței. Iese în evidență lipsa de omogenitate a stilului și din nefericire controversa în care se regăsește, dezbinat în propria structură în multiple submișcări. Stilul vestimentar pe care îl redă este inspirat din cel medieval, sobru și întunecat, iar estetica ce îl reprezintă este adesea asociată cu alte subculturi precum păgânismul și ocultismul.

Reprezentant pentru subgen este fascinația pentru lugubru, suferința umană și neliniștea sufletească, apropiindu-se prin aceste trăsături de expresionism și simbolism, căci perspectiva generală pe care o denotă este mai ales aceea a evidențierii pesimismului, a misticului, creând din punct de vedere vizual imaginea șocantă a unui spectru sumbru, trăsături pe baza cărora stilul este contestat și poate interpretat gresit. Este important ca denaturarea pe care o suferă conceptul, cu predilecție în cadrul muzicii rock goth să rămână la un stadiu moderat, ceea ce cade în sarcina iubitorilor genului pentru că altfel consecințele negative și prejudecățile pe care le-ar genera s-ar răsfrînge în primul rând asupra lor.

Subgenul, conceput ca un act de rebeliune din partea generației tinere este caracterizat și prin trăsături ce-l disting precum estetica funebă, interesul pentru supranatural și misticism, aparența de dezolare și introvertire, toate în numele frumuseții naturii umane sub aspectul mai mult ateic al propriei individualități, separate de instituționalizare religioasă cât și sub aspectul romantismului tragic, ermetic. „Goth a fost un fenomen pe cât de britanic sau american, pe atât de european, cu formații ce au influențat dezvoltarea muzicii gotice, a modei și a esteticii.”⁴²

La noi, Therion formația suedeză
creditată ca fondatoare a
stilului opera metal a concertat cu prestigioase

41 George Pascu, Melania Botocan - Carte de istoria muzicii, Iași Editura Vasiliana 98, 2003

42 Wikipedia, enciclopedia liberă - "http://ro.wikipedia.org/wiki/Gothic_rock"

voci clasice internaționale, cor, orcheastră conduse de germanul Markus Stollenwerk, cunoscut din concertele "YOUrope Together" care vizau aducerea tinerilor în sălile de concert, suscitarea interesului pentru valorile muzicale europene și compoziții de referință - Wagner, Mozart, Verdi și ale altor giganți clasici.

BIBLIOGRAFIE

PASCU, George, BOȚOCAN, Melania - *Carte de istoria muzicii*, Iași Editura Vasiliana 98, 2003

***Dicționar enciclopedic, vol. II, Editura Enciclopedica, București, 1996

Wikipedia - *Enciclopedia liberă*

MELOTERAPIA – PARTE INTEGRANTĂ A ART-TERAPIILOR

Prof. Marin Ana Roxana
Colegiul Național Artă Octav Bancilă Iași

Î

ncă dinainte de naștere, suntem inconjurați de sunete: bataile inimii mamei, vocea ei.

Organismul reacționează la muzică și la elementele ei - ritm, dinamica, melodie - încă din a 16-lea săptămână de viață intrauterină.

Vibrațiile sunetelor străbat aerul, dar se propagă și prin medii lichide sau de la un corp solid la altul. Suntem influențați pe tot parcursul vieții de sunete. Iar muzica, după cum spunea Claude Debussy, nu este altceva decât "aritmetica sunetelor", așa cum optica este "geometria luminii".

Richard Wagner, adăuga: "cel mai vechi, mai frumos și mai adevărat organ al muzicii este vocea umană". Totuși, indiferent care ar fi sursa muzicii (vocea omului, cîrîpîtul păsărilor, instrumentele muzicale vechi sau cele moderne), ea acționează asupra noastră prin cele trei componente ale sale: melodia, ritmul și armonia.

Înălțimea sunetului este determinată de un anumit număr de vibrații pe secundă ce sînt definiții pentru sunetul respectiv.

Modul în care se succed sunetele de diferite înălțimi în cadrul unui fragment melodic influențează foarte mult impactul psihologic al melodiei asupra ascultătorului.

Durata este reprezentată de timpul efectiv în care este susținut sunetul. De durata sunetelor depinde ritmul melodiei. Este un lucru știut că orice ființă umană este aptă de ritmicitate.

Ritmul ne relaxează sau energizează. După naștere, copilul adoarme mai ușor dacă este legănat în ritmul bătăilor inimii mamei, iar în armata mărșul ritmat stimulează mersul.

Intensitatea este caracterizată de numărul de decibeli al sunetului. În acest sens, intonarea aproape în șoaptă a unei melodii lente poate fi un factor deosebit de favorizant al introspecției, în timp ce anumite melodii ascultate la intensitate mare pot favoriza efectul cathartic (de descărcare afectivă).

Timbrul este dat de numărul specific de armonice care însoțesc fiecare sunet în parte. Fiecare voce, fiecare instrument are un timbru specific.

S-a demonstrat faptul că persoanele care au o voce caracterizată printr-un număr mare de armonice sînt percepute ca fiind o prezență plăcută, liniștitoare. Acest fapt este deosebit de important în domeniul hipnozei și al meloterapiei, deoarece terapeutul trebuie să fie capabil să inducă relaxarea pacientului prin inflexiunile vocii sale.

Muzica este un limbaj universal. Indiferent cine a creat-o sau din ce parte a lumii vine, ea ne poate ajuta să depășim momente de tensiune, să ne controlăm furia și să alungăm tristețea.

Din cele mai vechi timpuri, muzica a fost utilizată ca tratament în bolile psihice: Egiptul Antic și Grecia îi cunoșteau virtuțile vindecătoare. Încă din antichitate, aceasta era folosită pentru încurajarea bărbaților care plecau la război dar și pentru relaxare, meditații, stress, nevroze, sau afecțiuni cardiace.

În Evul Mediu au apărut instrumentiști-terapeuți, care erau chemați în spitale pentru a cânta la patul bolnavului. Amerindienii aveau așa numitele dansuri sfinte, cu ajutorul cărora vindeau bolnavii prin modulații melodice repetate. La triburile africane, vrăcii vindeau de asemenea în ritmul magic al tobelor. În Tibet, sunetele scoase de clopote, mici trompete ori tobe speciale, erau folosite pentru vindecarea migrenelor, a bolilor psihice ori dezechilibrelor metabolice. În secolul XX, după primul și al doilea război mondial, în spitalele de veterani unde muzicieni au susținut concerte, s-a înregistrat o îmbunătățire a stării pacienților.

Adesea s-a spus că muzica este medicina minții tulburate. Însă cu ajutorul sunetelor putem realiza mai mult: muzica influențează și activitatea cardiacă.

Beneficii de pe urma meloterapiei pot avea și cei cu dureri acute sau cronice, gravidele, bolnavii cu Parkinson sau Alzheimer.

Meloterapia nu este o descoperire a secolului XX, cum ar fi unii tentați să creadă. Tendințele ascunse ale individului spre agresivitate, astmul sau problemele de alimentație, sînt alte afecțiuni în care meloterapia da rezultate.

Tensiunea, pulsul, respiratia sau sensibilitatea la durere sunt influentate de ritm sau de anumite lungimi de unda. Testele din ultimele decenii au aratat ca nivelul hormonilor stresului, adrenalina si cortizolul, pot scadea cu 20% cu ajutorul unei muzici romantice sau cerebrale.

Studiile de psihologie efectuate in diverse laboratoare de cercetare au permis elaborarea unui set minim de recomandari muzicale utile in meloterapie :

- pentru calmarea sistemului nervos: Concertul nr. 5 pentru pian si orchestra de Beethoven si Uvertura operei Parsifal de Wagner
- pentru destindere psihica si relaxare: Sonata pentru flaut, alto si harpa si Clar de luna de Debussy, Nocturnele lui Chopin
- pentru combaterea oboselii si surmenajului: Poemul simfonic Vltva de Smetana si Dimineata, de Grieg
- pentru tratarea starilor depresive: Carnavalul de Dvorak
- pentru calmarea starilor de agitare: Oda bucuriei de Beethoven si Corul pelerinilor de Wagner
- pentru tratarea nevrozei astenice si a tulburarilor vegetative: Mica serenada si Simfonia nr. 41 de Mozart
- pentru calmarea marilor suferinte care apar in urma unor intamplari tragice: Concertul pentru violoncel de Dvorak si Patetica de Ceaikovski

Cercetarile din ultimul secol au stabilit un set de recomandari medicale pentru folosirea notelor muzicale, in functie de frecventa si vibratia fiecareia.

DO - este folosita in circulatie proasta, anemie, afectiuni ale sangelui, paralizie, dificultati de urinare, melancolie, umflarea gleznelor, racirea picioarelor. Guverneaza colonul, gatul, genunchii si nasul.

RE - este folosita in astm, bronșita, guta, pietre la vezica biliara, obezitate, purificarea toxinelor, letargie si apatie. Guverneaza sanii, organele sexuale, perineul picioarelor si limba.

MI - este folosit in constipatie, indigestie, flatulenta, afectiuni ale ficatului, gastrointestinale, tuse, dureri de cap, piele, apatie, plictiseala. Guverneaza capul, ochii, plexul solar, zona ombilicala.

FA - este folosita in guturai, alergii, raceli, traume, socuri, colici, epuizare, ulcere, iritabilitate, tensiune marita, piele uscata. Guverneaza rinichii, glandele suprarenale, umerii, pieptul, colonul si gambele.

SOL - este folosit in laringita, amigdalita, inflamatii ale gatului, afectiuni oculare, boli de piele, mancarimi, voma, spasme musculare, dureri menstruale, febra, stimuleaza centrul atentiei si calmul. Guverneaza saliva, parul, si sistemul reproducator.

LA - este folosita in toate afectiunile nervoase, convulsii, oboseli, dereglari ale echilibrului, sangerari, dificultati respiratorii, umflaturi, paralizie, pecingine, actioneaza pe osul sacru la baza coloanei.

SI - este folosita in intreg corpul dar cu deosebire in dezechilibrul glandelor, nevralgii, deficiente imunitare, metabolismul vitaminelor ori dereglari nervoase.

Un cercetator din Marea Britanie, Peter Sleight - Universitatea Oxford - a ajuns la concluzia ca o muzica ce are un tempo usor poate regla respiratia, facand plamanii sa functioneze mai bine, controland bataile inimii cu ajutorul sunetelor. In timp ce un tempo rapid si ritmurile simple cresc presiunea sangelui si bataile inimii, muzica lenta, in special cea indiana, scade ritmul cardiac.

Concluzia e ca nu orice muzica preferata este recomandata in reglarea ritmului cardiac, a respiratiei sau a circulatiei.

Persoanele sanatoase pot utiliza meloterapia pentru relaxare si reducerea stresului zilnic. Medicii americani de la AMTA (American Music Therapy Association) afirma ca meloterapia are capacitatea de a "organiza " functiile cerebrale, fiind de un real folos celor cu tulburari neurologice sau copiilor cu retard mental. Tot in SUA s-au realizat cercetari cu privire la "efectul Mozart ", demonstrandu-se ca muzica marelui compozitor austriac ajuta atat adultii cat si copiii, stimuland procesele de invatare si memoria.

Lumea invaluita de mister a sunetelor ne influenteaza viata cotidiana, comportamentul, starea mentala si sufleteasca. Muzica este in legatura cu energia universala, activeaza centrul energetic al fiintei si astfel este la baza mentinerii unei stari cat mai bune de sanatate.

ARTICULAȚIA LA TROMPETĂ, CONDIȚIE NECESARĂ FORMĂRII UNEI TEHNICI INSTRUMENTALE CORECTE

Prof. Răzvan Mureșan
Liceul de Muzică Tudor Ciortea Brașov

*„La mine n-au existat niciodată granițe între viață și muzică.
A trăi, a gândi, a respira, totul am exprimat întotdeauna prin muzică.”*

George Enescu

Î

n publicațiile de specialitate cu scop didactic mulți autori abordează problematica articulației, mai ales pentru că nu a fost încă explicată pe deplin și cu suficientă claritate, datorită complexității sale. A vorbi despre articulație înseamnă a vorbi despre aproape toate problemele legate de cântatul la instrumentele de suflat.

În acest studiu ne propunem să descriem cu precizie și să definim varietatea de moduri de a articula, de a susține, a încheia și a lega sunetele. În studiul de față ne vom folosi de terminologii ce au intrat deja în uzul publicațiilor de specialitate.

Un studiu amănunțit și conștientizat privind utilizarea articulației va ajuta la depășirea dificultăților întâlnite în cântatul la trompetă, la economisirea timpului ce s-ar pierde în căutarea intuitivă a unei tehnici de cânt corecte și va conduce negreșit la îmbunătățirea abilităților instrumentistului.

Astfel, am considerat că legarea cunoștințelor de teoria comunicației și teoria interpretării, estetica, psihopedagogia generală – cu realitățile clasei de instrument, poate aduce revelații deosebite celor implicați în studierea trompetei, prin faptul că le oferă fundamentul științific în explicarea unor realități și acțiuni pedagogice, altfel doar intuite sau chiar ignorate, contribuind la optimizarea și modernizarea întregului lor demers pedagogic.

IPOTEZA

Arta muzicală a demonstrat de-a lungul secolelor că este o artă capabilă să cuprindă și să redea cu mijloace specifice, o seamă de procese psiho-afective proprii omului, traduse în stări și trăiri dinamice, ce izvorăsc din confruntarea acestora cu viața socială, cu natura. În acest scop, arta muzicală dispune de o serie de mijloace tehnice și artistice caracteristice, unice. Acestea s-au format în timp, structurându-se tot mai clar în epoca modernă într-un imens sistem de semnale și sensuri, care, poartă între oameni informații și modele de sensibilitate deosebită.

Dezvoltarea artei muzicale, amplifică și diversifică la maximum capacitatea muzicii de a sintetiza și exprima (în forme variate), sensuri și trăiri profunde umane. De la simfoniile și oratoriile lui Haydn, Mozart, Beethoven, simfoniile lui Brahms, Berlioz, Bruckner, Prokofiev, Șostakovici, Enescu, până la operele dramatice ale lui Verdi, Wagner, Puccini, Debussy, Stravinski, Enescu, Alban Berg – muzica universală a sintetizat și exprimat mari idei și frământări profund umane, care conferă un loc de prim ordin în istoria culturii și gândirii artistice contemporane.

Datorită dezvoltării repertoriului instrumental și a perfecționării instrumentelor, aceste evoluții, având drept consecință creșterea expresivității și virtuozității muzicii compuse pentru respectivele instrumente, s-a impus atenției muzicienilor și pedagogilor necesitatea studierii mai profunde a aspectelor psihologice și anatomo-fiziologice, legate de procesul interpretării și comportamentului artistic al soliștilor instrumentiști.

În studiul operei muzicale al cărui mesaj trebuie să-l decodifice, interpretul parcurge mai multe etape: își conturează o imagine globală a lucrării, soluționează latura tehnică, urmărind automatizarea mișcărilor, realizează expresiv imaginea artistică- ce va căpăta un caracter creator- și o va finaliza prin filtrul personalității sale.

Deosebit de importante, în arta muzicală, sunt: auzul interior, senzațiile tactile, chinestezice, organice, percepțiile, memoria muzicală logică, cea mobilă (care trebuie ghidată către o memorie

instrumentală, ce întrunește memoria acustică, vizuală, motrică), atenția pregătitoare- cu caracter anticipativ- și atenția operantă.

ARTICULAȚIA, PROCEDEE ȘI VARIANTE

În atenția oricărui profesor care predă un instrument muzical, trebuie să stea învățarea corectă, metodică și nu învățarea sub semnul amatorismului.

Numim articularea sunetelor la instrumentele de suflat, momentul inițial al emisiei sonore (atacul sunetului) implicând mișcări variate ale limbii, cu participarea respirației și ai mușchilor buzelor, susținerea sunetului și diferitele întreruperi ulterioare efectuate în linia melodică (a fluxului sonor), de către interpret, redând cu precizie notările existente în partitura muzicală, dând astfel relief numeroaselor forme de articulare și efecte sonore specifice.

Arta interpretativă a muzicianului este legată de posedarea anumitor mijloace tehnice ale cântatului. Caracterul acestor mijloace depinde de specificul instrumentului muzical dat. La interpretării instrumentelor de coarde cu arcuș interpretarea mijloacelor tehnice e legată de conducerea arcușului și a mișcării mâinii stângi. La pianiști, de mișcarea degetelor mâinilor și folosirea pedalelor de picior. La muzicienii instrumentelor de suflat, tehnica este în funcție de coordonatele aparatului interpretativ, care constă în mușchii buzelor, mușchii limbii, organele de respirație și degetele mâinilor. Fiecare din aceste părți componente ale aparatului interpretativ îndeplinesc funcțiile lor. Dar procesele interpretării și mișcările lor sunt într-o strânsă legătură. Astfel, la scoaterea unui sunet la trompetă se cer simultan mișcarea limbii, o presiune determinată a mușchilor buzelor, o respirație necesară și dirijarea mecanismului instrumentului. Deplina concordanță a acestor mișcări se obține prin formarea emisiei sonore muzicale, care dirijează tot aparatul motor al trompetistului. Fiecare din cele patru elemente are propriul rol în timpul cântatului, cooperând în strânsă legătură între ele. Astfel, pentru a produce un sunet de o anumită înălțime, o mișcare a limbii, o anumită tensiune în mușchii buzelor, forța necesară și activarea mecanismului instrumentului activează simultan. Chiar și cel mai mic decalaj între aceste elemente poate duce la neacuratețea producerii notei sau îi afectează calitatea. Armonia completă a abilităților musculare este atinsă prin cultivarea "gândirii muzicale" ce controlează echipamentul muzical al instrumentistului (gândirea muzicală presupune: auz, ritm, memorie, voința instrumentistului, etc.)

În mimica aparatului interpretativ procedeele de bază sunt: atacul sunetului, susținerea lui, felurile terminațiilor sunetului și procedeele de unire a sunetelor. Din aceste 4 procedee se compune tehnica articulației la trompetă. Ca să ne putem imagina mai clar esența unor articulații și diferențele dintre ele e necesar măcar pe scurt să ne oprim asupra caracteristicii atacului și a modurilor terminațiilor sunetului, acestea fiind cele mai importante din procedeele amintite.

Prin atac, în cântatul la trompetă, se înțelege modul de scoatere a sunetului la început, legat de diferite mișcări ale limbii. La trompetă se folosesc 3 feluri de atacuri: atac simplu, moale și auxiliar.

Fiecare mod de atac este delimitat prin pronunțarea diferitelor silabe ajutătoare: atacul simplu cu silabele TO (în registrul grav), TA (în registrul mediu), TI (în registrul acut), atacul moale cu silabele DO, DA, DI, atacul auxiliar cu silabele KO, KA, KI.

TIPURI DE ARTICULAȚII. EFECTE SONORE

Arta articulației nu e numai începutul unei note, dar și o modalitate specifică de a o susține, de a o încheia, iar în unele cazuri de a o lega de altele. Fiecare tip de articulație are trei secțiuni-începutul, partea de staționare pe sunet și încheierea. Într-un grup de articulații legate, finalul notei este înlocuit de tehnica legării notelor. Calitatea acestor tehnici dă naștere la o relație directă între școala instrumentistului și cultură.

Terminologia diferitelor tipuri de articulații a fost împrumutată de la instrumentiștii cordari, și a fost apoi unanim acceptată, notațiile semnelor din partituri fiind aceleași în toată lumea. Noi examinăm tipurile de articulații și le subdivizăm în două grupe: articulațiile executate cu ajutorul limbii și celelalte.

ARTICULAȚIA CU LIMBA

DÉTACHÉ

În limba franceză *détaché*, înseamnă detașat, separat. El implică executarea notelor la același nivel dinamic, detașate unele de altele prin atacuri diferite.



MARCATO

Cuvântul italian "marcato" înseamnă "accentuare, marcare, reliefare". Sensul muzical al cuvântului este legat de dinamica execuției și relaționat de caracterul, felul începutului notei. Marcato implică o articulație accentuată a notelor și astfel a intrat în practica muzicală ca un termen pentru un tip de articulație.

Marcato înseamnă executarea notelor accentuate, separate unele de altele prin atac. Un atac energetic la începutul notei, urmat de o slăbire sau diminuare a energiei este caracteristica acestui tip de articulație. Scurtând nota în marcato, se pot ocoli unele dificultăți tehnice. De exemplu, când se încearcă executarea unor salturi intervalice mari, prin scurtarea marcato-ului, se facilitează schimbul tensiunii mușchilor buzelor:



MARTELATO

Cuvântul francez "martelé" înseamnă percutat, ciocănit, în sensul figurativ, precis, dur. Martelato înseamnă executarea detașată, separată a notelor accentuate și în același timp ținute la același nivel dinamic.



STACCATO

Cuvântul italian staccato înseamnă spart. În muzică staccato înseamnă executarea notelor scurte și accentuate. Atacul este tranșant, ascuțit, notele sunt scurte, iar încheierea sunetului este ușoară, fără ajutorul limbii. Staccato se folosește de atacul normal, iar în tempo rapid se folosește atacul auxiliar (dublu sau triplu). În partitură, articulația staccato se notează cu un punct aflat deasupra sau dedesubtul notei. Punctul semnifică înjumătățirea duratei notei.



Instrumentiștii suflători folosesc deseori cuvântul staccato pentru a defini orice atac ce folosește limba. Articulațiile: détaché, marcato, staccato sunt de asemenea articulații la a căror execuție se folosește atacul cu limba, însă ele sunt noțiuni diferite care nu ar trebui totuși confundate.

STACCATISSIMO

Este o variantă a staccato-ului, este extrem de ascuțit și sec. Sunetul este stopat cu ajutorul limbii. În partitură staccatissimo este notat cu un V ascuțit cu vârful în jos. Acest semn reprezintă scurtarea notei cu aproximativ $\frac{1}{4}$ din durata scrisă a notei.

Staccatissimo poate fi înțeles mai clar dacă se face comparația cu pizzicato (în lb. italiană=ciupire).

NON-LEGATO

Acest termen este împrumutat de la pianiști și înseamnă nelegat. Este de asemenea o variantă a articulației staccato, doar că notele nu sunt așa scurte ca la staccato. Non-legato înseamnă un semi-staccato. În non-legato, sunetului i se cântă aproximativ $\frac{1}{4}$ din durata sa scrisă, restul de $\frac{1}{4}$ fiind pauză. Cu alte cuvinte între notele articulate cu non-legato din melodie trebuie să fie o mică pauză.

Non-legato se folosește de atacul simplu, neaccentuat, utilizat la articulația détaché, încheierea sunetului este obligatoriu moale, fără ajutorul limbii. În partitură articulația non-legato se notează în două feluri: punct cu linie sub sau deasupra note; punct desupra sau dedesubtul liniei de legato



PORTATO

În limba italiană cuvântul portato înseamnă "purat". Portato este modalitatea de execuție a notelor cu ajutorul unui atac foarte moale, un mod de extindere neîntreruptă a sunetului. În articulația portato, sunetele, ca "moliciune" și continuitate melodică sunt foarte apropiate de legato, iar sonoritatea se apropie de détaché (și datorită cezurilor, pauzelor greu perceptibile dintre note). (1) Détaché și portato au distinctiv maniera de atac: détaché utilizează atacul simplu, normal, iar portato atacul moale. Portato este singurul tip de articulație care folosește atacul moale.



Portato este o tehnică expresivă pentru realizarea repetării moi a notelor. Portato este notat în partitură cu ajutorul liniuțelor și a legato-ului.

ARTICULAȚIA FĂRĂ LIMBĂ

LEGATO

Cuvântul italian "legato" înseamnă legat, unit, alăturat. Legato este tehnica legării, unirii sunetelor unele de altele lin, omogen, fără întreruperi. Legarea notelor se realizează prin schimbarea tensiunii mușchilor buzelor și a forței expirației. Legato este indicat în partitură (în notația muzicală) prin



linii curbe:

În executare legato-ului limba nu rămâne fixă, nemișcată. Ea acționează ca un regulator al jetului de aer expirat, schimbând volumul din cavitatea bucală în relație cu înălțimea notei și a pronunțării, articulării vocalei ajutătoare.

TRILUL (LEGATO-UL A DOUĂ NOTE)

Prima notă cântată este cea atacată. Acest lucru e necesar în scopul de a face buzele să vibreze exact în momentul dorit de interpret. Notele care urmează acestei note inițiale pot fi, dacă dorim, fluierate. Adică, ele sunt redade, plecând de la prima notă, fără ajutorul limbii. Acest lucru este posibil numai pentru că buzele sunt deja în vibrație. Dacă vibrația se oprește, chiar și numai pentru o clipă, în trecerea de la o notă la alta, calitatea legato-ului va fi afectată dacă nu chiar compromisă. Există o eroare des comisă, de a sufla la fiecare notă cu un curent de aer exact unde trebuie redat trilul. Redat corect, aerul continuă să vibreze în timpul schimbării exact ca și la o notă prelungită. Trilul va rezulta dintr-o utilizare corectă a poziției buzelor și nu din suflarea aerului.

LEGATISSIMO

Termenul „legatissimo” întâlnit în notația muzicală subliniază, (accentuează termenul de legato – legato exagerat) omogenitatea îmbinării (înlănțuirii) melodioase a sunetelor în articulația legato.

LEGATO MARCAT

Notele unite prin legato nu sunt întotdeauna moi și lipsite de accentuări. Împreună cu tehnica legato, tehnica legato-ului marcat (accentuat) se folosește în interpretare. Acest tip de articulație e caracterizat prin faptul că notele unite prin legato, nu sunt cântate moale, ci sunt accentuate printr-un suflu mai puternic de aer. Legatoul marcat e realizat fără limbă, iar expirarea aerului într-o manieră neîntreruptă și moale dă naștere acestui tip de atac. Legato-ul marcat e indicat în notația muzicală printr-un mic accent, ca un mic, scurt semn de „diminuendo”, sub un legato:



Sonor, legato-ul marcat se aseamănă (se apropie) cu „portato”, dar portato-ul se realizează cu un atac moale, iar legato-ul marcat fără ajutorul atacului limbii. Acest tip de articulație este foarte important din punct de vedere tehnic. El se pretează la interpretarea intervalelor mari legate între ele, în special în coborâre. Aici, presiunea aerului împreună cu readaptarea mușchilor buzelor permit evitarea “prinderii” sunetelor intermediare.

EFECTE SONORE EXPRESIVE – TEHNICĂ ȘI ARTICULAȚIE

Tehnica și articulația nu sunt două concepte identice. Tehnicile sunt moduri, procedee de atac, de susținere, legare și încheiere a notelor, modalități de combinare a atacului simplu și auxiliar, de realizare a tremolo-urilor, glissando-urilor etc. Articulația reprezintă suma tehnicilor.

Pentru a realiza o prezentare fidelă a tipurilor de articulație avem nevoie, nici mai mult nici mai puțin, de trei tehnici, ale căror combinații vor fi diferite pentru fiecare tip. De exemplu: un tip de articulație va avea un atac accentuat, o parte staționară care se stinge rapid și o încheiere, un final rotund fără limbă. Alt tip va avea același început și sfârșit al notei, dar partea de staționare puternic susținută (tenuto), etc. În procesul de interpretare, tehnicile care formează articulația alcătuiesc un întreg (un tot unitar). Tehnicile caracteristice folosite în interpretare, (cu articulații diferite), includ „portamento-ul”, „vibrato-ul”, „frullato-ul” și „glissando-ul”. Aceste tehnici au în comun faptul că ele pot înlocui momentul, partea de staționare a oricărei articulații, dar prin modul de susținere și de repetare a notei, portamento, glissando, frullato, vibrato-ul limbii, nu sunt altceva decât elemente ale articulației, ele neputând fi considerate tipuri de articulație.

PORTAMENTO

Cuvântul italian „portamento” înseamnă a purta, a transporta. Aceasta este o tehnică de legare a notelor alăturate cu o mică alunecare ca în glissando. Utilizând alunecarea, ca și cum s-ar folosi vocea umană, portamento permite repetarea aceleiași note cu o oarecare libertate de intonație:

„Portamento” este cântat, interpretat, cu articulațiile portato, legato sau legato marcat. El nu este întotdeauna notat, indicat în partitură, dar în unele cazuri este scris printr-o linie dreaptă ce duce de la o



notă la alta. În mod cronat, instrumentiștii numesc articulația portato – „portamento”. Deși cuvintele „portato” și „portamento” provin din aceeași rădăcină, înțelesul lor în terminologia muzicală este diferit.

VIBRATO

Este unul din procedeele mai vechi de animare a sunetelor, conferindu-le mai multă expresivitate și culoare specifică. „Vibrato-ul”, ca efect sonor instrumental, aduce un plus de expresivitate mai ales sunetelor sărace în armonice și se obține prin oscilarea acestora în sus și în jos, până la o amplitudine apropiată de o comă (amplitudine mică), sau peste o comă (amplitudine mare).

FRULLATO (FLATTERZUNGE)

Acesta este numele unui procedeu specific, un anumit „tremolo”, tehnică ce evocă „tremolo-ul” instrumentelor cu coarde și arcuș. Începutul notei este executat cu atac simplu, nota este ținută și tremolo-ul realizat prin pronunțarea repetată, (continuă și rapidă) a literei R, rezultând un: “RRRRR...” Finalul notei poate fi executat în două moduri: cu sau fără ajutorul limbii.

GLISSANDO

În limba italiană, termenul glissando înseamnă „alunecare”. Această tehnică de alunecare de-a lungul registrelor, sau în cadrul unui singur registru, nu este caracteristică trompetei și instrumentelor temperate. Totuși, mecanismul trompetei poate realiza eficient glissando-ul, prin apăsarea incompletă a pistoanelor. Aceasta modifică sonoritatea instrumentului, creând un anumit colorit, obținând un timbru particular: nazal, ascuțit, aproape strident, țipător la un moment dat, sau moale, delicat, alunecând spre următoarea notă.

Această tehnică, în cazul trompetei, își are originea în jazz, dar acum se regăsește cu regularitate în repertoriul simfonic. Apariția acestui procedeu sonor în muzica de jazz, a fost determinată de dorința de a apropia tehnica instrumentală de aceea a interpretării vocale. Marii instrumentiști ai genului (jazz), Louis Armstrong sau Miles Davis, au dezvoltat tehnica glissando-ului ridicând-o la nivelul de măiestrie artistică, cunoscut și în muzica simfonică.

Dorim să amintim și de rolul surdinelor de trompetă în realizarea unor efecte sonore deosebite. Interpretarea notelor cu surdină la trompetă, nu prezintă nici o problemă, în afară de asigurarea unor

G. Gershwin, "Rapsodia Albastră"
Transcripție pentru trompetă



surdine de calitate și diverse. Cu o exersare suficientă, schimbarea rezistenței (pe care o întâmpină coloana de aer la intrarea în instrument) din cauza surdinei, nu va da prea mult de lucru instrumentistului.

Iată o listă cu diferiți termeni găsiți în muzică și care simbolizează utilizarea surdinei sau a opririi sunetului (aerului) cu ajutorul mâinii: Pentru utilizarea surdinei: muted (engleză); mit dampfer sau gedampft (germană); avec sourdine (franceză); con sordino (italiană). Pentru acoperirea pâlniei cu ajutorul mâinii: stopped, gestopft, bouché, chiuso sau semnul +.

Exemple muzicale unde este indicată folosirea trompetei: George Enescu – Legenda pentru trompetă și pian, Gustav Cords – Concert fantezie Mi bemol, Karel Sodomka – Sonatina Jazzistică, George Enescu – Rapsodia I pentru orchestră.

La finalul descrierii tipurilor de articulație utilizate în interpretarea trompetiștilor moderni, putem trage următoarele concluzii: articulația reprezintă suma procedeele tehnice de interpretare și constituie bagajul artistic, resursa expresivă și estetică a muzicianului. Fiecare tip de articulație are propriile sale caracteristici și o sonoritate specifică. Ele nu se înlocuiesc, nu se exclud reciproc, ci cooperează și împreună realizează "panoplia" muzicianului. Tipurile de articulații amintite mai sus nu epuizează resursele expresive și de interpretare ale muzicianului. Sunetele și sonoritățile rezultate în urma diferitelor articulații variază infinit, în funcție de particularitățile instrumentistului, de caracterul muzicii, de dinamică, de standardele interpretării și calitate a execuției tehnice. Toate acestea creează în cadrul articulației, variatele nuanțe ale sunetului ce dă naștere paletelor de culori a articulației.

Cu cât instrumentistul deține o articulație mai variată, cu atât este mai valoros în măiestria sa. Cunoașterea mai multor tipuri de articulație e practic indispensabilă tuturor instrumentiștilor, căci fără articulația corectă cerută de partitură, determinată de stilul lucrării, nu se poate cânta corect nici măcar o frază muzicală și nici chiar un singur sunet, izolat. Înțelegerea și utilizarea articulației în practică este la fel de complexă precum înțelegerea și interpretarea unei fraze muzicale. Ea necesită o anumită pregătire profesională, cultură generală muzicală și talent.

ARTICULAȚIA ȘI PARTITURA DE ORCHESTRĂ

Compozitorii din timpul lui Bach, nu foloseau în scrierea partiturilor de orchestră semne speciale pentru articulație. Clasicii Haydn, Mozart și Beethoven, puneau semne specifice în partitură pentru a indica maniera de interpretare. Romanticii au oferit detaliat indicații de articulație, iar compozitorii moderni abundă în astfel de semne. Articulația corectă și detaliată nu este, totuși, indicată în partitură. În unele cazuri, însuși instrumentistul este invitat să adauge notații pentru articulație, în efortul de a atinge cele mai bune realizări, privind intențiile compozitorului și, totodată, propriile sale idei de interpretare. În acest caz interpretul trebuie să știe cum să substituie, modifice, articulațiile în cadrul aceluiași grup (grupul articulațiilor realizate cu ajutorul limbii și grupul acelor care nu folosesc limba). Unde este notat détaché, de exemplu, poate cânta marcato; în loc de staccato să cânte martelato; în loc de portato să cânte non-legato; sau în loc de legato poate cânta legato marcat.

Înlocuind articulația legato cu articulația cu limbă înseamnă a interveni în textul compozitorului, această schimbare de articulație putând fi comparată cu editarea. Un motiv pentru înlocuirea legato-ului ar putea fi faptul că, compozitorul nu a prevăzut respirațiile și imposibilitatea de a cânta o frază prea lungă. Un



legato nu trebuie să fie confundat cu o linie ce delimitează o frază muzicală:

Modificarea articulațiilor în partitura de orchestră trebuie realizată de comun acord cu instrumentiștii altor grupuri de instrumente care au aceeași frază muzicală. Aceasta este o condiție *sine qua non*, un lucru necesar pentru realizarea ansamblului.

Valoarea expresivă și estetică a articulării sunetelor, constă în faptul că prin intermediul lor, instrumentistul interpret dobândește abilitatea de a efectua în cadrul liniei melodice date, o multitudine de efecte sonore noi, în nuanțe diferite și ritmuri complexe.

În studiul și interpretarea muzical-instrumentală, articulării specifice a sunetelor la trompetă, i se acordă o foarte mare importanță, deoarece, aceasta reprezintă latura tehnică de emisie cea mai cuprinzătoare și expresivă care joacă un rol esențial în redarea conținutului emoțional al lucrărilor muzicale.

CONCLUZII GENERALE ȘI PROPUNERI DE PERFECTIONARE A ACTIVITĂȚII MUZICALE DIN ȘCOALĂ

Întreaga educație școlară, inclusiv cea instrumentală, se realizează în virtutea idealului educațional, ideal stabilit prin legea învățământului. La formarea unei personalități armonioase așa cum este definită ea de idealul educației, poate și trebuie să-și aducă aportul și educația muzicală. Educația muzicală face parte din educația estetică, iar frumosul reprezintă conceptul de bază al esteticului.

Putem spune că există două tipuri distincte de simboluri dinamice: un tip pentru pasajele de acompaniament și celălalt pentru solouri. În acompaniament "piano" înseamnă exact "cântați încet". Aceeași notație într-un solo indică necesitatea unui volum mult mai mare. Prima grijă în interpretarea unui pasaj este să-l faceți auzibil. Iar dacă acompaniamentul e tare, nu vă lăsați impresionați de notațiile de piano. Soloul trebuie să fie peste acompaniament. În această situație este bine să ne înflăcăm calitatea dinamicii, nu volumul ei. Fiecare dinamică a instrumentului realizează coloratura sa caracteristică.

"Solo-ul" se poate susține cu un volum serios, cu o coloană de aer constantă, creând în același timp impresia unui ton dulce, plăcut, relaxat. Se poate ajunge aici printr-o poziție relaxată a buzelor, volum mare de aer, singura grijă fiind să nu împingem tonul nici măcar spre cea mai slabă umbră de stridență. Astfel încât instrumentistul din orchestră poate să-și formuleze o regulă simplă de interpretare a dinamicii. Solourile trebuiesc cântate puțin mai tare decât indicațiile, iar acompaniamentele puțin mai încet.

În cazul unor emoții la ieșirea pe scenă, autocontrolul și experiența îmbinate cu dorința de a avea o interpretare de o calitate deosebită, pot face ca nervozitatea să devină chiar un sprijin pentru interpret, ascuțindu-i simțurile și inspirându-l să cânte mai bine decât de obicei. Cum să-ți controlezi emoțiile? Primul lucru este virtuozitatea tehnică. Nimic nu poate da o încredere mai mare decât conștiința că "buzele îmi sunt într-o condiție excelentă, cunosc compoziția în amănunt și o pot cânta perfect de o sută de ori". Dacă ai exersat destul și vă puteți spune cinstit lucrurile de mai sus, înseamnă că puteți avea încredere în dumneavoastră. Întreaga muncă educativă trebuie să se caracterizeze printr-un echilibru între exigentă și înțelegere, între cerințe raționale și sprijin educativ. Extremele sunt păgubitoare, ele pot compromite buna educație, pot afecta realizările și succesele educaților. Curriculum-ul lecțiilor de

instrument muzical va fi racordat la obiectivele educației muzicale și inclusiv la scopurile și idealul educației. Munca de pregătire a viitorului instrumentist va avea mereu în vedere finalitățile actului educațional, unde trebuie să se ajungă în urma efortului depus de către ambii factori activi implicați în acest proces. Operaționalizarea obiectivelor se face în acord cu conținutul programei, dar și prin fixarea acelor acțiuni precise și concrete raportate strict la vârsta elevilor, la posibilitățile lor fizice și intelectuale.

Deci, o interpretare instrumentală valoroasă va dezvălui forma și conținutul compoziției, prin intermediul imaginilor muzicale pe care interpretul la va reda prin filtrul său artistic, datorită măiestriei tehnice și activității cerebrale, colorate de intensă afectivitate a personalității sale.

BIBLIOGRAFIE

AVESALON, Ioan - *Principii generale de studiu și interpretare la instrumentele de suflat moderne*, Academia de Muzică, București 1997.

CALLET, Jerome - *Trumpet Yoga* Editura Ch. Colin, New York, 1986.

CUCOȘ, Constantin - *Pedagogie*, Editura Polirom, Iași, 1996.

DEMIAN, Wilhelm - *Teoria instrumentelor*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1968.

DOKSHITSER, Timofei - *Metoda pentru profesorii instrumentelor de suflat*, Editura. Muzicală, Moscova, 1976.

FARKAS, Philip - *Arta de a cânta la cornul francez*. Editura Bubic Inch, New York, 1980.

ILIUȚ, Vasile - *O carte a stilurilor muzicale*. Editura Academiei de Muzică, București, 1996.

IONESCU, M. - *Demersuri creative între predare și învățare*. Editura Presa Universitară Clujeană, 2000

KALMAN, Bor - *Tehnica modernă a suflatului la trompetă*. Editura Musica, Budapest, 1966.

MARCUS, Stroie, DAVID Teodora, PREDESCU Adriana - *Empatia și relația profesor - elev*. Editura Academiei, București, 1970.

MUREȘAN, Valeria - *Educația și autoeducația în formarea personalității tinerilor*, Editura Presa Universitară Română, Timișoara, 1995.

MUREȘAN, Valeria - *Competența pedagogică în activitatea didactică și extradidactică*. Editura Presa Universitară Română, Timișoara, 1997.

MUȘAT, Gh. - *Exerciții zilnice pentru trompetă*. Conservatorul "Gh. Dima" Cluj, 1973.

OSTRANDER's Allen - *20 de minute de încălzire la trompetă*. New York, 1989.

POPA, A. - *Instrumentele orchestrei simfonice*, București, 1992.

QUINQUE, Rolf - *Metoda A.S.A. pentru trompetă*, Editura BIM, Elveția (Bulle), 1982.

RĂDUCANU, Mircea Dan – *Metodica studiului și predării pianului*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983.

RADULIAN, Virgil – *Profesori și părinți contra insucceselor școlare*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1976.

RÂPĂ, Constantin - *Teoria superioară a muzicii*, vol.II, Editura Media Musica, Cluj, 2002.

RICQUIER, Michel - *Tratat metodic al pedagogiei instrumentale*, Chambéry, 1976.

TIMARU, Valentin - *Morfologia și structura formei muzicale*. Editura Academiei "Gh.Dima", Cluj, 1990

TOTOIANU, Nicolae - *Curs modular de pedagogie*, Cluj, 2001.

ASPECTE STILISTICE ȘI INTERPRETATIVE ÎN LUCRAREA ANDANTE ȘI VARIAȚIUNI OP. 46 DE ROBERT SCHUMANN

Prof. drd. Roxana Ota
Colegiul Național de Artă Octav Băncilă Iași

Elaborându-și muzica sub semnul introspecției și al confesiunii, Robert Schumann

insuflă creației sale visare sau patos înflăcărat evadând într-o lume fantastică. Conștient de propria fantezie, compozitorul încearcă temperarea acesteia prin diferite modalități de unificare a muzicii sale prin tonuri emoționale, ritmuri sau motive generatoare. Există o contradicție ce domină creația acestui artist, aceea de încercare a recuperării ființei lăuntrice și totodată de înstrăinare prin multitudinea deghizărilor variaționale. Tema conducătoare ce străbate întreaga operă schumanniană este pasiunea acestuia pentru Clara Wiek, transformându-l pe acesta într-un „personaj tristanesc”⁴³. Toate paginile ce îi sunt consfințite Clarei sunt pătrunse de o durere la fel de imensă ca și dragostea compozitorului pentru acesta. Pentru un suflet ale cărui trăiri sunt de o acuitate excepțională, bucuria însăși devenea durere.

Deși pregătirea sa muzicală era lacunară în comparație cu cea a contemporanilor Mendelssohn sau Chopin, Robert Schumann dovedește o uimitoare imaginație și inventivitate. Talentul său improvizatoric nu a putut fi încorsetat în marile tipare arhitectonice, genul miniatural fiind acela în care își va manifesta fantezia. Creația variațională și cea a suitelor miniaturale este străbătută de bogate detalii ritmice, sincope frecvente, modulații inopinate și noi efecte sonore. Scriitura polifonică, melodica proaspătă, figurațiile armonice proprii și subtilele disonanțe creează o muzică ce își transportă auditoriul în cele mai intime și misterioase colțuri ale sufletului. Factura muzicii se pliază meticulos pe exigențele ritmului impus, creând impresia de pedanterie, acesta fiind poate unul din motivele pentru care creația schumanniană este considerată una din cele mai bogate în etalarea unei scriituri determinate de impulsul expresiv.

Arta variațională schumanniană este clădită pe metafore obsedante și leit-motive psihologice, cu care autorul se identifică până la dedublare. Eusebiu și Florestan, personaje ce dau viață multor cicluri de miniaturi, nu reprezintă contururi melodice sau ritmice stabile ci anumite trăiri emoționale sau imagini, fără înrudire reciprocă. Eusebiu, de exemplu, trăiește în substanța armonico-melodică a tuturor reveriilor, în lirismul ce străbate creația schumanniană, după cum Florestan este indiscutabil impulsul la luptă împotriva filistinilor sau exaltarea în fața miracolelor vieții, manifestat mai ales în formule ritmice originale. Intervențiile unuia în atmosfera celuilalt sau dialogul dintre cele două personaje fantastice, conduc spre o personificare originală a opoziției stilistice dintre *arioso* și *declamatoriu*.

Robert Schumann nu a compus decât o singură lucrare pentru două pianе: *Andante und Variationen*, în si bemol major op. 46. Se pare că lucrarea a fost destinată, la început unei celebrări intime, familiale, fapt indicat de curioasa instrumentație în care autorul adăuga celor două pianе, două violoncelle și un cor. Varianta finală, pentru două pianе, va suprima una din ultimele variațiuni, ca și scurta introducere *Sostenuto* și interludiul ce lega variațiunile 5 și 6 (interludiu care cita tema inițială a ciclului de lieduri *Viață și dragoste de femeie*, confirmând destinația inițială a lucrării).

Cele nouă variațiuni libere, de caracter, împletesc în desfășurarea lor, lirismul tandru al lui Eusebiu și totodată energia exteriorizată a lui Florestan. Tema, bipartită cu mică repriză, are un caracter elegiac, pe care Schumann îl expune la cele două pianе, în octave diferite, creând un efect sonor deosebit. Doar pianul 2 prezintă B-ul, ce se constituie dintr-o singură frază cu rol de perioadă. Inversarea motivului tematic al A-ului, tehnică ce amintește de Fugile bachiene, aduce o revigorare discursului muzical, care, din punct de vedere interpretativ va fi marcată de un sunet mai consistent (*mf*) și inflexiuni dinamice cu efect de contrast (*crescendo*, *fp*). Pentru evidențierea lirismului caracteristic acestei teme, se va avea în vedere o digitație a liniei superioare care să asigure un bun *legato*, precum și evitarea accentului inexpressiv pe timpul I al măsurii.

43 Alexandru Leahu, *Maestrul claviaturii*, Editura Muzicală, București, 1976, pag. 135

Variațiunea I, respectă planul tonal al temei, însă mica repriză se transformă în perioadă, prin repetiția ei variată, ajungându-se astfel la o formă tripartită, ABA. Valorile ritmice sunt diminuate la șaisprezecimi, ceea ce dinamizează discursul muzical. Pianul I este cel care expune acum tema iar cel secund răspunde asemenea unui ecou. Deși compozitorul nu notează nici o indicație agogică la începutul acestei variațiuni, muzica solicită o mică augmentare a tempoului. Scriitura muzicală, destul de pătrată, poate induce, în lipsa acestei modificări, o monotonie inexpressivă. Strofa a II-a primește adnotarea *piu forte*, ceea ce nu obligă interpretul la o sonoritate exagerată ci poate, doar o treaptă sonoră mai sus față de ce a fost anterior. O abordare defectuoasă a acestui moment, din punct de vedere al intensității, induce o sonoritate mult prea amplă pentru începutul lucrării. Nu trebuie ignorat faptul că variațiunile conțin o gradație dinamică în ansamblul lor, ceea ce creează unitate piesei. Ideea a II-a este construită pe secvențe ascendente pe care interpretul le expune în *crescendo* cu *ritardando* pe punctul culminat, subliniind armonia treptei a V-a. Mersul descendent ce succede acestei rețineri, corespunde revenirii la tempoul inițial și totodată repetării variate a A-ului.

Variațiunea a II-a se distinge prin caracterul său de virtuozație, datorat scriiturii pianistice în arpegii și indicației agogice *piu animato*. Deosebit de interesantă este arhitectonica acesteia, ce poate fi considerată un exemplu bistrofic complex: A (A B A' B' A''), B (C Cv). Armonia este păstrată însă tema, cu greu poate fi recunoscută.

Indicațiile agogice schumanniene se reduc la *f* și *crescendo* iar *fp* este utilizat atunci când unul din soliști încheie fraza și trece în acompaniament, iar celălalt reia expunerea ideii, din nou în *forte*. Desfășurarea ascendentă a arpeggiilor primei idei, precum și suflul muzicii, determină pianistii spre o creștere a intensității, ceea ce implică o atenție sporită asupra sonorității din debut, pentru ca *sforzandele* să nu devină aspre. Arpeggiile nu prezintă dificultăți tehnice prea mari, însă soliștii trebuie să aibă acea conștiință a rostirii discursului muzical, pentru claritatea exprimării, mai ales în cele două reveniri ale A-ului (A' și A''), în care acompaniamentul se transformă în șaisprezecimi, cei doi interpreți fiind expuși sincronizării perfecte (ex. 30, variațiunea 2, măs. 16-21).

Exemplul 30



Tema secundă are ca punct de plecare pentru fiecare arpeggiu, nota superioară, însoțită de apogiatură. În viteză de execuție mare, pasajul de doar patru măsuri, atrage atenția interpreților, sub aspectul tehnic. Soluții în acest sens ar fi o cât mai mare libertate de mișcare, oferită poignetului și acțiunea puternică a

degetului 5 asupra clapei, însă cu grija emiterii unui sunet rotund, în nici un caz strident. Pedala se va acționa pe fiecare timp, chiar dacă unele arpeggii desfășoară aceeași armonie pe întinderi mai mari, deoarece rezonanța a două piane ar putea crea reziduuri sonore.

Cea de-a doua strofă mare, B (C Cv), alcătuită din două perioade duble, expune o temă nouă, lirică, opusă virtuozității secțiunii anterioare. Mersul arpeggial în *legato* din acompaniament creează unitate variațiunii, în această diversitate a ideilor. Folosindu-se de celula ritmică punctată a temei inițiale, Schumann îi face loc visătorului Eusebiu în a-și exprima ideile. Dinamica dominantă este aceea a unui *piano*, pe care secvențele ascendente de la care compozitorul nu se dezmințe nici de această dată, o ajută să crească ușor. Același material este expus în mod identic în tonalitatea re bemol major, în cea de-a doua perioadă dublă.

Variațiunea a III-a revine la tonalitatea de bază și se apropie din nou de profilul melodic al temei. Deținând o formă pentastrofică (A B A', B', A''), variațiunea este caracterizată de mersul izoritm al șaisprezecimilor, ale căror accente expresive marchează melodia temei (ex. 31, variațiunea 3, măs. 2-4).

Exemplul 31



Abordarea unui tempo puțin mai lent în această variațiune va crea acea tensiune impusă de scriitura pianistică și de dinamica ce tinde în anumite locuri chiar spre *fortissimo*. Fragmentul nu este atât de dificil tehnic dacă interpretul va ține cont în permanență de relaxarea aparatului pianistic. Mișcările mâinii nu necesită amplitudine ci mai degrabă degete foarte puternice în atacarea acordurilor. Deoarece modalitatea de atac cerută este *staccato*, utilizarea pedalei nu este necesară. Bașii pot fi ușor punctați cu o *pedală staccato*, cu precizarea ca viteza de eliberare a acesteia să fie foarte mare. Tema I este expusă de două ori de către ambii soliști, sincronizarea acestora necesitănd un bun simț ritmic și putere de concentrare auditivă asupra execuției partenerului.

Tensiunea din variațiunea a III-a a anticipat din punct de vedere psihologic marșul funebru ce străbate cea de-a IV-a variațiune, în si bemol minor. Ideea este încadrată monostrofică, într-o perioadă dublă ale cărei fraze sunt expuse, pe rând, de ambii soliști. Motivul ritmic punctat al temei inițiale este prelucrat în maniera muzicii procesiunilor funerare, contrastând puternic cu seninătatea sentimentului din tema principală. Mersul treptat descendent al bașilor, asemenea corzilor grave ale orchestrei este deosebit de sugestiv în crearea sentimentului de puternică depresiune, în fața morții. *Legato*-ul se va realiza pe linia inferioară, prin degetele 4 și 5 cu sau fără schimbul mut al acestora pe aceeași clapă. Mâna dreaptă, notată polifonic, intonează la vocea I celula ritmică a marșului în mod obsesiv, iar cu ajutorul vocii a II-a și a bașilor sunt create superbe armonii. De aceea, vocea a II-a nu trebuie ignorată ci condusă cu aceeași susținere din interior, ca și celelalte voci. Fraza a II-a, expusă de pianul I opune întinericului primei fraze, lumina tonalității majore (re bemol major). Deși instinctul solistului este condus spre o dinamică mai amplă, o justă interpretare nu a va da curs acestui sentiment, căci Schumann notează nuanța de *piano* iar un alt argument în acest sens ar fi acela al menținerii atmosferei caracteristice, descrise anterior.

Variațiunea a V-a readuce în memoria ascultătorului tema inițială, însă de pe trepta I. Este vorba despre o formă bistrofică, în care cei doi soliști dialoghează, fără să se acompanieze unul pe celălalt în momentele solistice. Abia în ultima frază cei doi se întâlnesc pentru a expune în același timp două motive tematice diferite: pianul 1 intonează motivul temei secunde iar pianul 2, pe cel al ideii inițiale. Indicația

espressivo, pe care compozitorul o inserează la începutul variațiunii se referă la flexibilitatea dinamică și agogică pe care interpretul o va aplica discursului muzical. Dificultatea momentului constă în crearea unui colorit expresiv pe durata a patru măsuri, câte deține o frază. Deosebit de important în prima expunere a motivului inițial este atacul pedalei armonice pe si bemol. Acesta necesită o anticipare imaginativă, ca și cum sunetul s-ar ivi de nicăieri. Eliminarea oricărui efect de percuție, prin simpla așezare a brațului în degetul aflat pe suprafața clapei va crea sunetul propice acestei expuneri.

Intervenția pianului I în *piu forte* în cea de-a doua perioadă aduce un suflu revigorant acestei variațiuni. Chiar dacă este expus același motiv, pentru a III-a oară, caracterul său este altul. O atenție deosebită este cerută de linia superioară, atenția interpretului fiind îndreptată asupra sopranului și emiterii unui sunet cald în nuanța de *forte*, în registrul acut. Pedala se poate utiliza prin schimb, rolul expresiv al acesteia fiind prioritar în fața aceluia de suplinire a *legato*-ului.

Variațiunea a VI-a este străbătută de un intens mers cromatic presărat cu accente care marchează începuturile motivice, singurele elemente ce mai amintesc de tema inițială. Este vorba despre o variațiune liberă, construită pentastrofic în care cei doi soliști împletesc dialogul cu expunerea simultană.

Variațiunea prezintă dificultăți din punct de vedere tehnic, amintind de *studiul op. 25 nr. 6* de Frederic Chopin. Execuția solicită la maximum flexibilitatea poignetului, a degetului pe întoarceri precum și multă suplețe în salturi. Acestea din urmă nu sunt pe distanțe intervalice foarte mari, însă viteza de redare fiind mare, se pot atinge note străine de text. Pentru evitarea unor astfel de accidente, poignetul și mâna trebuie să fie în permanență relaxate. Mai dificil de executat este B-ul, care prezintă un *legato* din două în două șaisprezecimi. Aici intervine problema salturilor de care s-a amintit mai sus (ex. 32, variațiunea 6, măs. 18-20).

Exemplul 32



Accentele inserate de Schumann pe parcursul desfășurării cromatice vor fi atacate cu grijă pentru calitatea sunetului. Ele reprezintă doar insinuări ce duc auditorul cu gândul la melodia principală, accentele fiind așezate pe ultimul timp al măsurii, asemenea auftakt-ului din temă. În prima perioadă dublă (A), soliștilor le este solicitată o sonoritate mică (*p*, *pp*) iar odată cu B-ul, tensiunea crește fără ca dinamica să mai scadă sub pragul nuanței de *forte*, decât pentru mici inflexiuni. Pedala va fi punctată din loc în loc pentru sublinierea *sforzandelor* sau pentru a-și aduce aportul la *legato*, în locurile unde scriitura permite, fără a crea reziduuri sonore.

Grandoare este termenul ce ar putea caracteriza cea de-a VII-a variațiune în mi bemol major, cu o arhitectură tripartită -A B A. Scriitura în octave și acorduri cu ritm punctat aduce acea sonoritate de marș, însă spre deosebire de cea aparținând variațiunii a IV-a, acum este vorba despre o muzică senină și victorioasă.

Aspectul tehnic presupune coordonare ritmică perfectă între cei doi soliști. Deși expunerea ideii din prima secțiune se desfășoară în canon între cele două pianе, ritmul punctat este expus simultan.

Indicația lui Schumann *sempre col Pedale*, precum și aspectul general al variațiunii, îndeamnă interpretii spre o pedalizare amplă. Ediția *Peters* prezintă o notație a pedalei cu acționarea acesteia pe timpul I și eliberarea sa pe timpul III al măsurii următoare. Fiind vorba despre aceeași armonie, sigur că indicația este corectă. Personal, propun schimbarea pedalei în fiecare măsură, deoarece armonicile redată în vibrațiile celor două instrumente prin utilizarea excesivă a pedalei, ar putea crea "haos" sonor.

Secțiunea B, perioadă dublă cu lărgire interioară, debutează în sol bemol major și prezintă la mâna dreaptă a solistului de la pianul I, o temă lirică al cărei mers treptat în *legato* este susținut de formula ritmică punctată atât la mâna stângă, cât și la pianul 2. Pedala se va utiliza aici pe fiecare timp al măsurii, fiind posibilă și acționarea surdinei, pentru un contrast dinamic mai evident, solicitat de indicația *sfp*. Revenirea secțiunii I este pregătită de o creștere amplă pe doar două măsuri, creându-se acel efect de exaltare în fața miracolului vieții.

Variațiunea a VIII-a, revine la tonalitatea inițială și desfășoară pe parcursul a cinci secțiuni, o muzică spumoasă, asemenea unui vals. Această idee a dansului, derivă din modificarea scriiturii și anume prin trecerea din desfășurarea binară în cea ternară, precum și prin prezența sincopelor care dau un impuls specific.

Tema inițială revine în urechea auditoriului într-o sonoritate mică-*piano dolce*. Sincopele vor deține un mic impuls, din simpla așezare a degetelor pe claviatură, dozând greutatea lăsată, pentru a nu crea un accent ostentativ. Se evită astfel o interpretare naivă, ce ar putea modifica întreg caracterul variațiunii. Bașii mâinii stângi vor fi punctați doar de acționarea rapidă a pedalei, modalitatea de atac *staccato*, în care se desfășoară întregul fragment, nepermițând o altă utilizare. Pentru a crea unitate muzicii, gândirea frazei trebuie să se desfășoare amplu, într-o singură respirație pentru ca mersul sacadat în triolet să nu fragmenteze momentul.

Deosebit de interesant este finalul ultimei secțiuni, în care Schumann introduce la pianul 2 motivul punctat al temei principale, desigur în scriitură binară, fără ca partida pianului 1 să sufere vreo modificare (ex. 33, variațiunea 8, măs. 36-38).

Exemplul 33



Nuanța de *mezzoforte* aplicată acestei idei sugerează clar dorința compozitorului ca aceasta să fie expusă în planul I al sonorității. Inovatoare este și măsura adăugată ca pasaj de tranziție spre ultima variațiune, cea cu numărul 9, singura strictă din întregul ansamblu. Diferența între temă și această variațiune este aproape insesizabilă, autorul schimbând doar ordinea în care expun cei doi soliști și adăugând câteva ornamente acompaniamentului.

Coda este alcătuită din două etape, prima tratând motivul tematic principal, iar cea de-a doua, cu rol de concluzie, desfășurând simultan, la ambele pianе, un mers arpegial, ascendent/descendent. În primele măsuri ale concluziei, prezența accentului de expresie, vrea parcă să amintească de variațiunile ce l-au conținut, însă odată cu *diminuendo*-ul ce stinge muzica, dispare și el.

Aspectul confesiv al componisticii schumanniene, se reflectă și în acest *Andante und Variationen* pentru două pianе, prin sinceritatea sentimentelor exprimate și prospețimea ideilor ce determină fiecare variațiune în parte. Este o muzică creativă, dinamică, ce izvorăște direct din sufletul creatorului său, invitând atât interpreții cât și pe cei ce audiază, în universul său lăuntric.

Deși foarte puțin prezentată publicului, lucrarea *Andante und Variationen* pentru două pianе op.46, se înscrie alături de *Concertul pentru pian și orchestră* op.54 și *Cvintetul cu pian*, ca una din cele mai reușite lucrări din cea de-a doua perioadă de creație a lui Robert Schumann.

BIBLIOGRAFIE

- BĂLAN, George – *Muzica și lumea ideilor*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1973
- BENTOIU, Pascal – *Imagine și sens*, Editura Muzicală, București, 1973
- BENTOIU, Pascal – *Gândirea Muzicală*, Editura Muzicală, București, 1975
- BUGHICI, Dumitru – *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1974
- CĂLIN, Vera – *Romantismul*, Editura Univers, București, 1975
- GIESEKING, Walter – *Așa am devenit pianist*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1962
- HENTOVA, S. – *Emil Gilels*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1962
- IONESCU, Eugenia – *Schumann*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1962
- LEAHU, Alexandru – *Maestrii Claviaturii*, Editura Muzicală, București, 1976
- RĂDUCANU, Mircea Dan – *Pedala, sufletul pianului*, Editura Pim, Iași, 2006
- SCHUMANN, Robert – *Din cronicile Davidienilor*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1972
- SCRUTULESCU, Dan – *Interpretare și stil în muzică*, Studii de muzicologie, vol. 18, Editura Muzicală, București, 1984
- SPERANȚIA, Eugeniu – *“Papillons” de Schumann*, Editura Minerva, București, 1971
- TEODORESCU-Ciocănea, Livia – *Tratat de forme și analize muzicale*, Editura Muzicală, București, 2005
- TRANCHEFORT, François-René – *Guide de la Musique de Piano et de Clavecin*, Editure Librairie Artheme Fayard, 1987
- *** *Encyclopedie des Grands maitres de la musique romantique*, 1990
- *** *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001

TEMA CU VARIAȚIUNI PENTRU DUO DE PIAN ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR ROMANTICI

Prof. drd. Marin Pânzariu
Colegiul Național de Artă O. Băncilă Iași

În timpul perioadei clasice și apoi romantice, Tema cu variațiuni a căpătat o fundamentare teoretică și practică, a fost preluată și dezvoltată, menținându-se până în zilele noastre.

Un rol important în cristalizarea temei cu variațiuni l-a avut atât practica muzicii populare, cât și experiența dedusă din studierea variațiunilor polifonice specifice preclasice (basul ostinato, ciaccona, passacaglia și double).

Pe plan istoric, variante ale diferitelor melodii s-au cunoscut încă de la începuturile muzicii; în momentul când melodii cu o semnificație specială, de exemplu semnalele vânătorilor, sau cele legate de practica magiei au început să circule de la un loc la altul, au suferit modificări de mai mare sau mai mică importanță.

Multe dintre melodiile populare vechi au fost transmise și preluate pe cale orală, de la o generație la alta, dintr-un loc în altul. Aceste preluări „au fost și sunt influențate de capacitatea artistică a interpreților, de memoria lor, de dialectele unor regiuni, de instrumentele eventuale la care se cântă, de gusturile artistice, care se transformau și evoluau neîncetat”.⁴⁴ Toate aceste aspecte sonore care au demonstrat că o melodie sau un semnal auditiv pot căpăta diferite înfățișări, fără a înceta să fie recunoscute drept ele însele, nu dovedeau o viziune de concepție, de vreme ce viziunea de concepție aparține numai artei savante.

Printre factorii care au favorizat apariția Temei cu variațiuni, semnalăm în primul rând practica instrumentiștilor soliști care trebuiau, în secolul XVIII și chiar în secolul XIX, să improvizeze cadențele concertelor interpretate. După cum se știe, înainte de W.A. Mozart, și chiar în concertele sale, cadențele instrumentale nu erau scrise, deoarece autorii lăsau libertate deplină soliștilor de a improviza cadențele.

De la L. van Beethoven încolo, această practică a fost eliminată, întrucât ea risca să împietzeze asupra unității expresive și stilistice a operei muzicale.

O altă practică, de o natură separată de o preocupare componistică, se observă la sfârșitul unor concerte sau recitaluri, când soliștii primeau din sală teme pentru realizarea de variațiuni, de fapt, improvizații.

În al doilea rând, mai cu seamă în epoca romantică, compozitorii erau solicitați de a compune variațiuni (scrise, în comparație cu cele spontane ale instrumentiștilor) pe câte o arie sau cântec la modă, denumite uneori fantezie sau parafrază. Datorită acestor practici și a studierii variațiunilor polifone, s-a ajuns la sfârșitul secolului XVIII și în special în secolul XIX la fundamentarea teoretică a Temei cu variațiuni, atât ca piesă de sine stătătoare, cât și ca parte într-o lucrare mai amplă: sonată, simfonie, cvartet, concert etc. Astfel că în această perioadă tema cu variațiuni „depășește faza variantelor melodice ale preclasicilor, înscriindu-se în ansamblul formelor muzicale clasice ca o rezultantă a invenției, fanteziei și măiestriei compoziționale a autorului ei”.⁴⁵

De menționat faptul că nu orice desen melodic poate genera variațiuni. O temă cu variațiuni trebuie să fie „pregnantă, să aibă contur melodic clar, o armonie distinctă și un ritm pregnant, încadrate într-o formă predominant bipartită simplă sau bipartită cu mică repriză”.⁴⁶

În ceea ce privește numărul variațiunilor, nu există limite și restricții, o lucrare putând avea de la câteva variațiuni (2-3) la câteva zeci de variațiuni (33 variațiuni de L. van Beethoven).

⁴⁴ Bughici, D., *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1974, p. 332.

⁴⁵ Iliuț, V., *O carte a stilurilor muzicale*, Editura Academiei de Muzică București, vol. I, 1996, p. 391.

⁴⁶ Iliuț, V., op. cit., p. 391.

Din punct de vedere tonal, nu este obligatorie menținerea tonalității pe parcursul întregii lucrări, existând posibilitatea unor abateri în zonele apropiate, înrudite.

Variațiunile au fost împărțite în două mari categorii: *variațiuni stricte* și *variațiuni libere*.

În *variațiunile stricte*, transformările melodice, ritmice, armonice etc. nu determină o schimbare de esență care să împiedice recunoașterea temei inițiale.

În *variațiunile libere* se ajunge în situația de a nu se mai recunoaște aproape deloc tema de bază. De obicei, variațiunile libere nu se realizează de la început, ci pe parcurs, după prezentarea mai întâi a unor variațiuni stricte.

În afara acestor două mari categorii, fiecare din ele mai poate conține două tipuri de variațiuni: *ornamentale* și *de caracter*.

În variațiunile *ornamentale*, accentul se pune pe îmbogățirea temei prin pasaje (game ascendente sau descendente), broderii etc. în general se folosesc acele elemente ce vizează latura exterioară, ce ornamentează tema și nu influențează modificarea ei ca sens sau expresie. În schimb, variațiunile *de caracter* urmăresc tocmai acest aspect.

Când o temă de scherzo, vioaie, dinamică, prezentată într-un mod major și într-un tempo allegro, este readusă într-un mod minor și într-un tempo andante, esența și sensul muzicii se schimbă fundamental.

Din punct de vedere al evoluțiilor acestor categorii de variațiuni, putem concluziona că perioada clasică a pus pe primul plan realizarea de variațiuni stricte și ornamentale:

- partea a doua din Sonata pentru pian în La Major de J. Haydn;
- Sonata pentru pian în La Major K.V. 331 de W. A. Mozart;
- prima parte din Sonata pentru pian op. 26 de L. van Beethoven, unde contrastul între variațiunile 2-3-4 arată tendința spre realizarea tipului de variație de caracter.

Dacă ne referim însă la cele 32 de variațiuni în do minor, pentru pian, de L. van Beethoven, observăm că gândirea muzicală simfonică a dus la îmbinarea multor elemente de variație omofonă cu cea polifonică și de transformarea imaginilor muzicale ce duc la modificări ale esenței muzicale (variațiile 12-16 în Do Major, în comparație cu primele 11, prezentate în do minor).

În privința variațiunilor de caracter și libere, putem aprecia că, începând cu perioada romantică, ele s-au conturat mai precis în lucrările lui R. Schumann, Fr. Liszt și, mai târziu, la J. Brahms, C. Frank, R. Strauss etc. Ca exemple clasice de variațiuni libere și de caracter, putem cita:

- L. van Beethoven cu 33 variațiuni pentru pian op. 120 pe o temă de vals a lui Antonio Diabelli;
- R. Schumann cu Studiile simfonice pentru pian, Fr. Liszt cu dans macabru pe secvența gregoriană Dies irae pentru pian și orchestră, unde cele 12 variații reprezintă 12 imagini ale unor oameni ce se află în fața morții.

Tema celor 8 **Variațiuni pe un cântec francez în mi minor op. 10 D 684** a fost găsită de compozitor în biblioteca de la castelul din Zseliz. Melodia figura într-o culegere de arii franceze, editate la Paris în 1813.

Tema cu caracter armonic este pătrată, simplă, fiind compusă din două secțiuni cu repetiție a și b.

The image displays a musical score for piano and voice, consisting of two systems of staves. The first system includes a vocal line and two piano accompaniment staves. The second system also includes a vocal line and two piano accompaniment staves. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). Dynamics such as *p*, *f*, *decresc.*, and *decresc.* are indicated throughout the piece. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Această lucrare a fost dedicată lui L. van Beethoven, iar Fr. Schubert a dorit să-i înmâneze personal un exemplar; timiditatea excesivă însă i-a oprit această pornire în pragul casei titanului. Tema cu variațiuni era un domeniu în care măiestria beethoveniană era de neegalat, iar prin abordarea acestei forme Schubert a încercat să-i aducă un omagiu.

În *Variațiunea întâi*, celula ritmică a temei va migra între parteneri, contrapunctată de triolete. Apare iar unisono-ul în sopran, exploatat apoi în *Variațiunea a doua*. Aici, tema va fi amplificată de Primo, iar Secondo o va susține cu o mișcare regulată de optimi. Este specifică o schimbare dinamică la repetiții.

Variațiunea a treia, în Do Major — pianissimo — este ca o amintire îndepărtată a vieții eroului. Secondo acompaniază discret ca apoi totul să conducă înspre o izbucnire fortissimo.

Variațiunea a patra încredințează tema basului, acompaniată de sopran, cu figuri de șaisprezecimi.

Variațiunea a cincea este în Mi Major, iar acompaniamentul cu trioletul reușește să înmoaie din asprimea ritmului punctat. Trilurile din sopran conferă o oarecare eleganță.

Variațiunea a șasea, în do diez minor, este năprasnică prin gamele ce scurtcircuitează tema și prin contrastele dinamice mari ce se realizează pe parcursul unei singure măsuri. Dramatismul acestei variațiuni ar putea sta alături de cel beethovenian.

Variațiunea a șaptea, Lento, readuce tonalitatea inițială dar, ca formă, se îndepărtează de celelalte fațete ale temei, sugerând o parte independentă. Rămâne însă, desigur, înrudirea motivică. Este vorba de construcție temară, a, b, a variat. Basul intonează tema variată prezentată în pianissimo, în timp ce sopranul contrapunctează cu o melodie înrudită ritmic. Ideea de temă se topește într-un murmur de sextolete, acompaniate discret de triolete. Secțiunea se încheie în Sol Major. Partea mediană reintroduce exprimarea nostalgică, un lamento în mi minor. Încheierea în 12/8 readuce sextoletele și notele repetate. O scurtă coda, cu oprire pe si, va conduce către final.

Variațiunea a opta, Piu masso - Tempo di Marcia, este în Mi Major și reprezintă o încheiere triumfătoare a ciclului. După enunțul temei urmează o prelucrare în triolete cu izbucniri în octave fortissimo. Descinderea în La bemol Major este o surpriză, tema fiind prezentată doar în linia superioară a acordurilor de la Primo, acompaniată de șaisprezecimi și comentarii ritmice.

Această creație constituie un salt calitativ față de cele precedente, lăsând să se întrevadă valorile viitoare.

Cele opt variațiuni pe o temă originală în La bemol Major, op. 35 D 813 au cunoscut un succes rapid, fiind editate după un an. Compozitorul a dorit să ofere elevelor sale aceeași bucurie pe care le-au adus celelalte variațiuni (op. 10 în mi minor).

Tema – Allegretto – sugerează un marș, o atmosferă dansantă. În cadrul temei întâlnim o formulă ritmică cunoscută, ♩ ♪♪ dar ritmată ♩ ♪♪ Construcția este tristrofică (a, b, a).

Variațiunea întâi cuprinde triolete în piano într-o țesătură arabescă: tema este prezentă doar ca sugestie armonică.

Variațiunea a doua este dinamizată, cu un ritm accentuat, unde Primo este susținut de mișcarea de la Secondo.

În *Variațiunea a treia*, Un poco più lento, vocile sopranului alternează într-un fel de canon, având cantabilitatea unui lied și sunt susținute de acordurile repetate de la Secondo.

Variațiunea a patra, Tempo I, este în contrast față de precedentă prin nuanțele mari și o mișcare continuă.

Variațiunea a cincea, în la bemol minor, poate fi comparată cu o nocturnă prin atmosfera visătoare, unde melodia este acompaniată de șaisprezecimile de la Secondo.

Variațiunea a șasea, Maestoso, readuce tonalitatea La bemol Major, completând tema cu pagini strălucitoare printr-o bogată polifonie.

Variațiunea a Șaptea, Più lento, se caracterizează printr-o atmosferă de acalmie după iureșul anterior. Complexitatea tonală provine din modulațiile succesive Do-Sol-fa și, din nou, din instabilitatea Major – minor. Conținutul variațiunii este expresiv și profund, cu fraze bine conturate în tot Sistemul I-IV.

Variațiunea a opta, Allegro moderato, în măsura de 12/8, este amplă, și nu amintește decât vag de temă. Scriitura pianistică strălucitoare este repartizată echitabil între parteneri.

Opt variațiuni în Do Major pe o temă din “Marie” de Herold op. 82 D 908 a fost compusă în 1827.

Pe data de 18 decembrie 1826, sala teatrului Carinthie din Viena a găzduit prezentarea operei “Marie” de Herold. Premiera acestei opere a avut loc cu patru luni mai devreme la Paris. Parafrazele erau în plină vogă, iar preluarea parțială a unei opere de succes putea să aducă o popularitate rapidă. De aceea, în februarie 1827, Fr. Schubert a scris această nouă piesă, publicată în septembrie 1827 de T. Haslinger care spunea: „Cea mai reușită dintre operele lui Schubert pe care ne-a fost dat să le cunoaștem... totodată, cu siguranță, una dintre cele mai bune producții contemporane”.⁴⁷

Tema aleasă, Allegretto, este cântecul morarului Lubin (actul III, scena 10) și are o construcție caracterizată prin îmbinarea a două elemente caracteristice: note repetate (pe care le regăsim în liedurile “Fata și moartea”, și “Erlkönig”) și staccato-urile pe triolete (Marșurile) sau pe pătrimi, evocând tic-tacul morii. Acestea vor fi exploatate cu măiestrie pe parcursul întregii piese.

Variațiunea întâi diminuează valorile temei, păstrând în umbră elementele structurale de fond – staccato-urile și notele repetate.

Variațiunea a doua constituie o amplificare sonoră și dinamică. Scriitura pianistică capătă valențe orchestrale prin utilizarea octavelor și a acordurilor ben marcato. Alternanța frazelor bine conturate și egal repartizate între parteneri dau echilibru și măreție întregii variațiuni.

Variațiunea a treia readuce pacea prin triletele delicate din sopran susținute de acorduri repetate sincopate sau dublate de la Secondo. Câteva accentuări dinamice de la final anunță o schimbare.

Variațiunea a patra în do minor se caracterizează prin ritmuri punctate, acorduri repetate în sforzando și cu o dinamică tensionată.

Variațiunea a cincea, Un poco più lento, în La bemol Major, este o încercare de atenuare a tensionărilor precedente, prin claritatea scriiturii dată de transparența trioletelor, apogiaturilor și sextoletelor în pianissimo. Lipsa contrastelor dinamice și agogice contribuie la particularizarea acestei variațiuni.

Variațiunea a șasea readuce Tempo I și tonalitatea Do Major, con forza, cu aluzii la începutul în acorduri ale fanteziei “Călătorul” pentru pian solo. Scriitura pianistică de virtuozitate solicită din plin celor doi interpreți o tehnică complexă: acorduri masive, game cromatice și pasaje strălucitoare.

Variațiunea a șaptea, Andantino în la minor, 12/8, încredințează secondo-ului o reminiscență a temei, învăluită de lamento-uri schubertiene în soprano. Rolurile se schimbă, iar, în final, partenerii fuzionează în aceeași atmosferă.

Variațiunea a opta, Allegro vivace ma non più, este mai amplă și se dorește a fi un final triumfător. Atmosfera de vioiciune este susținută de alternanțele ritmului punctat cu triolete, apogiaturi duble și triple, contraste dinamice (f-p), acorduri și tremolo-uri. De remarcat echilibrul perfect în organizarea discursului muzical în tot Sistemul I-IV, unde partenerii sunt antrenați egal în acest joc.

Un alt compozitor care înscrie în literatura pianistică pagini de mare strălucire, pe direcția unei virtuozități cantabile și a unei tehnici diversificate este Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847).

Din cele două lucrări pentru duo, una este “Andante cu Variațiuni” op. 83, o temă cu zece variațiuni libere compuse în anul 1841.

Tema Andante Tranquillo în Si bemol Major 2/4 este un dialog al registrelor și pare concepută anume pentru a fi repartizată între doi parteneri, sugerând dialogul masculin-feminin. Predomină elementul armonic stil Coral. Forma este ABA (8m + 8m + 8 m).

În *Variațiunea întâi*, Secondo va expune tema dezbrăcată de învelișul armonic, fragilă, cu specificația “cantabile”, în timp ce sopranul acompaniază cu treizecimoimi. În segmentul B rolurile se schimbă, iar la revenire se va amplifica prima expunere.

În *Variațiunea a doua* – Animato - tema poate fi cu greu recunoscută, datorită trioletelor de optimi care sugerează doar armonic amintirea ei. De reținut partea imitativă, tip canon, din centrul variațiunii.


Variațiunea a treia expune în piano tema, ușor modificată, în sopran, la unison, acompaniată de treizecimoimi volubile, plasate în planul mâinii drepte la Secondo.

În *Variațiunea a patra*, rolurile se schimbă, sopranul preluând treizecimoimile, mai întâi în planul

⁴⁷ Gazeta muzicală din Leipzig, 6 februarie 1828, Massiu, B., p. 1156

măinii drepte, iar apoi la ambele, în timp ce tema amplificată armonic se desfășoară în bas.

Variațiunea a cincea în fortissimo este o demonstrație de abilitate a celor doi care execută acorduri alternative în mare viteză.

Variațiunea a șasea în sol minor, se caracterizează prin opunerea față de tema armonică din registrul mediu / elementul II din Sistem) a unei celule ritmice, prezentate la Secondo , cu caracter dramatic, obsesiv. În discant apar niște octave sforzando, ca niște strigăte.

Variațiunea a șaptea este polifonică, anihilând delicat atmosfera creată de precedentă.

Variațiunea a opta - Allegro molto agitato 6/8, este o amplă prelucrare, de mare dificultate tehnică, solicitând partenerilor toate resursele. Compozitorul își demonstrează și cu această ocazie calitățile sale de maestru al artei variaționale. F. Mendelssohn Barholdy a avut ca deviză: "Tot ce trebuie făcut, trebuie făcut bine".

Pianul a reprezentat pentru el, ca și pentru alți muzicieni, primul contact cu muzica, un mijloc de educație, care, în scurt timp, a devenit un mijloc de exprimare și de comunicare. Faptul că a fost un virtuoz rezultă și din scriitura sa pianistică ce se înscrie între operele strălucitoare ale romantismului: Rondo capriccioso op. 14, Andante cantabile și Presto, Variațiuni serioase op. 54 etc.

Creațiile sale pentru duo de pian, deși puține reprezintă o culme a artei sale pianistice și componistice.

Stilul său îmbină suflul lui C. M. von Weber cu suspinul și zâmbetul lui W.A. Mozart. „Este Mozart al secolului XIX, muzicianul cel mai luminos, care a pătruns cel mai clar contradicțiile epocii, împacându-le pentru prima oară”⁴⁸.

Prin Johannes Brahms (1833-1897), romantismul german își consumă ultimele clipe. În realitate, compozitorul a fost „un clasic conștient de clasicismul său”,⁴⁹ care a parcurs secolul XIX, cu toate frământările sale romantice. Puternic ancorat în trecut, a apreciat foarte mult muzica lui J. S. Bach, dar și-a orientat interesul și asupra creației lui L. van Beethoven. Aceste cercetări l-au îndreptat către utilizarea mijloacelor și formelor marilor săi înaintași: contrapunctul fuga, sonata, variațiunea, simfonia.

Asemenea lui Fr. Schubert, a cărui primă compoziție este o Fantezie pentru pian la patru mâini, cercetări relativ recente (1971) atestă „existența, înainte de Sonata pentru pian în Do Major op. 1, a unei piese de tinerețe „Souvenir de la Russia op. 151 pentru pian la patru mâini”, scrisă de Johannes Brahms sub pseudonimul de G. W. Marks, în anul 1849, la Hamburg (la vârsta de 16 ani).

Acest pseudonim este un fel de nume fictiv general pentru autorii de potpuriuri, în mare vogă la acea vreme”⁵⁰.

J. Brahms face parte din categoria compozitorilor care a abordat tema cu variațiuni în creația pentru duo pianistic.

Profund îndurerat după moartea lui Robert Schumann, Brahms a scris Variațiuni pe o temă de Schumann op. 9 (1854), dar și o piesă reprezentativă pentru pian la patru mâini.

Variațiunile pe o temă de R. Schumann op. 23, scrise în anul 1861, sunt marcate de o pornire lăuntrică simbolică, similară capodoperelor lui Fr. Schubert.

Despre „Geister Thema”, care stă la baza acestei opere, R. Schumann mărturisește, în tragicul delir, că i-ar fi fost transmisă de către Schubert și Mendelssohn prin intermediul îngerilor. Aceasta era o „muzică cerească, emanând de la instrumente cu rezonanțe minunate, cum nu s-au mai auzit pe pământ, minunat de emoționantă și cu adevărat religioasă”⁵¹.

Preluând și prelucrând această temă într-o manieră aparte – duo pianistic – J. Brahms încearcă în primul rând să simbolizeze prietenia sa plină de devotament. Deși nu era adeptul pragmatismului, în această lucrare, caracterul epic este susținut de diferite mijloace componistice sugestive, tipice pentru fiecare variațiune. Stilurile celor doi compozitori se întâlnesc și se împletesc datorită apartenenței spirituale clasice.

Tema, Leise und innig, în Mi bemol Major, 2/4, are un caracter liniștit de coral; melodia are un mers treptat, descendent.

Variațiunea întâi, L'istesso tempo, Andante molto moderato, readuce rolul secondo-ului la niște

⁴⁸ Schumann, R., *Din cronicile davidienilor*, p. 295.

⁴⁹ Schonberg, A., *Viețile marilor compozitori*, p. 167.




⁵⁰ Noveanu, M., *Universul muzicii romantice*, p. 127.


⁵¹ Levant, C., Schumann. *Viața la patru mâini*, p. 174-175.



puncte de sprijin armonic similare cu pedalele orgii. Printre șaisprezecimile non legato (piano dolce ed espressivo) ce se derulează liniștit, pe portativul superior, se pot distinge reminiscențe ale temei, mâna stângă completând armonia.

Variațiunea a doua amplifică scriitura, atât prin acorduri, cât și prin ritmica pulsatorie (note punctate) impusă de Secondo și preluată periodic de Primo. Tensiunea creionată din partea a doua este prevestitoare a unor evenimente tragice.

Variațiunea a treia este pătrunsă de spiritul schumannian; melodia expresivă creată pe armoniile tematice este liberă de orice constrângere. Poliritmia (sextoletele de la Secondo care acompaniază cvartoletele tematice) conferă o și mai mare elasticitate. Jumătatea a doua aduce la mâna stângă de la Primo acorduri repetate (asemenea lui Fr. Schubert) care sugerează mișcare, agitație.


Variațiunea a patra, în mi bemol minor, amintește de variațiunea a treia, Minore, din partea întâi a Sonatei op. 26 în La bemol Major de L. van Beethoven. Atmosfera sumbră, pașii pătrimilor, suspinele sincopelor din discant, precum și evoluția de la  și  ajungând la , ca niște tremolouri, prezic discret marșul funebru final.




Variațiunea a cincea, Poco piu animato, în Sol Major, 9/8, este polifonică, densă. Tema apare la Secondo prezentată armonic. Ea este însoțită de niște celule  cu caracter de suspin, care sunt preluate pe rând de către pianiști. Deși tonalitatea este majoră, atmosfera este melancolică, asemenea unui lamento.

Variațiunea a șasea, Allegro non troppo, în Mi bemol Major, 2/4, este asemănătoare paginilor schumanniene expansive. Celula din variațiunea precedentă () devine . Caracterul ritmat și susținut duce cu gândul la un marș.

Variațiunea a șaptea, Con moto L'istesso tempo, este în Mi bemol Major, 6/8. Armoniile sunt învelite cu note de schimb. Tema este acordată planului al doilea, de la Primo, în timp ce restul vocilor schimbă între ele motivul, amintind de construcția variațiunii a cincea.

Variațiunea a opta, Poco piu vivo, în sol minor, 2/4, este agitată, atât prin tempo cât și prin neliniștea creată de acordurile repetate, în triolete, care însoțesc tema.

Variațiunea a noua, în do minor forte, energico, este dramatică până la tragic, cu ritm punctat și game în octolete care scurtcircuitează mersul. Apare celula "strigăt" , aducând noi accente dramatice contextului. Fragmentul al doilea prezintă lamento-uri în triolete duble, suprapuse peste optimi, apoi se reiau elementele inițiale, ritmul punctat, strigătele, gamele ascendente și descendente.

Variațiunea a zecea, în Mi bemol – Molto Moderato, alla marcia: acest marș funebru nu are caracterul obișnuit al pieselor de acest tip. Poate moartea va aduce în final liniștea atât de dorită de spiritul frământat. Tema alcătuită din celula ritmică  apare în planul superior de la Secondo, însoțită de o altă celulă din bas,  Primo va adăuga celula , intrând din nou într-un fel de dialog cu basul. apoi va prelua tema. Sonoritatea va crește până la fortissimo.

Ca un epilog, tema îngerilor va reveni, născându-se din acest urcuș care pornește din registrul grav. Spiritul celui dispărut se înalță la cer pentru a sta alături de cei pe care i-a venerat.

Piesa a fost dedicată Juliei Schumann, cea de a treia fiică a compozitorului, și a fost interpretată de către J. Brahms și Clara Schumann la Viena.

Duo-ul pianistic chopinian este reprezentat doar de o singură creație pentru patru mâini *Variațiuni în Re Major* – și una pentru două pianе – Rondo op. 73.

Variațiunile au fost semnalate de către sora compozitorului, Ludwika Jedrzywicz, care a fost solicitată în 1854 să facă o listă cu creațiile nepublicate ale fratelui său.

Frederic Chopin (1810-1849) a scris aceste variațiuni în 1826, pe o temă la modă în acea perioadă — un cântec popular irlandez aparținând lui Thomas Moore: "Variations sur un air national de Moore à quatre mains" și au fost înscrise pe lista "Ludwika" la nr. 11.

Jan Ekier a reconstituit opera în 1964, din care lipseau prima (partea Secondo-ului) și ultima pagină (partea de la Primo). El dezvăluie, în nota ce însoțește ediția din 1965 a Variațiunilor (PWM – Edition Polskie Wydawnictwo Muzyczne) câteva dintre ideile care l-au condus la finalitatea sarcinii dificile pe care și-a asumat-o:

- a folosit mijloace stilistice caracteristice pentru Fr. Chopin;
- a studiat mijloace componistice și pianistice din opere înrudite ca formă sau ca perioadă de creație;

Eforturile muzicologului au fost răsplătite prin popularizarea unei opere care, altfel, ar fi fost sortită de a rămâne doar pe niște file, ca piesă de muzeu.

Născută din forma epocilor anterioare, variațiunea romantică completează măiestria componistică cu expresie și fantezie, prin impunerea virtuozității.

Tema și șase variațiuni este precedată de o introducere în care, după câteva cascade sonore, apare o prefigurare a temei, fără a fi conturată tonal. Acorduri micșorate desfășurate vor încheia elegant acest fragment, apoi un pasaj cromatic va conduce către tema în Re Major, 6/8, prezentată în unison la Primo. Frazarea este în concordanță cu originalul și „dovedește gândirea vocală care va deveni ulterior bel-cantoul chopinian”.⁵²

Structura temei este bipartită simplă AB (a a₁ b b₁). Acompaniamentul de la Secondo, în optimi, reprezintă acorduri desfășurate.




Variațiunea întâi este de tip ornamental. Notele tematice sunt ascunse într-un șirag de valori mici, triolete, sextolete, nonolete la sopran, acompaniate discret de către celelalte voci în pătrimi și optimi.

Variațiunea a doua încearcă să dinamizeze partida secondo-ului pentru completarea și activarea permanentă a acordurilor staccato de la Primo, într-o atmosferă de scherzando.

Variațiunea a treia în re minor readuce unisono-ul la sopran, iar Secondo acompaniază cu șaisprezecimi.

Variațiunea a patra, Scherzando e brillante Re Major, 2/4, este o nouă pagină de virtuozitate. Șaisprezecimile, ce parcă au condensat tema de la Primo, se desfășoară în sexte paralele, punctate vehement de acordurile de la Secondo.

Variațiunea a cincea, în re minor C, - Tempo di marcia — aduce o undă de patetism, prefigurând acel marș funebru, binecunoscut (partea a III-a din Sonata a II-a în si bemol minor pentru pian, op. 35).

Variațiunea a șasea va readuce tonalitatea Re Major și măsura 6/8, precum și caracterul de veselie generală. Secondo se rezumă la un acompaniament simplu, , iar sopranul deține supremația melodică. Tema este prezentată în terțe, cu pauze, ceea ce destinde cadrul după marșul funebru precedent. Acompaniamentele  sau  conferă caracterul vioi al lucrării.

Literatura pentru pian la patru mâini cuprinde un număr important de teme cu variațiuni. Studiile de specialitate consemnează peste 30 de compozitori care au abordat acest gen începând cu Haydn (1732-1809) și ajungând până la Lorenț Balsach (n. 1953) compozitor spaniol.

Variațiunile create de compozitorii romantici, îmbogățesc prin farmecul și ineditul lor muzica pentru pian la patru mâini, ce constituie un domeniu de afirmare deplină a acestui instrument, venerat printre alții de Schumann, Chopin și Liszt.

BIBLIOGRAFIE

BUGHICI, Dumitru – *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1974

BRUMARU, Ada – *Romantismul în muzică*, Editura Muzicală, București 1964

HERMAN, Vasile – *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*, Editura Muzicală, București, 1987

RĂDULESCU, Liliana – *Muzica pentru duo de pian*, Editura Ars Docendi, București, 2003

NOVCANU, Monica – *Universul muzicii romantice*, Editura Arpeggione, Cluj-Napoca, 2002

⁵² Noveanu, M., op.cit., p. 162.

ROLUL EDUCAȚIEI MUZICALE ÎN DEZVOLTAREA COPILULUI DIN PERSPECTIVA PEDAGOGIEI WALDORF

Prof. Daniel Popa
Școala Waldorf

*A*m început să scriu acest referat la îndemnul și încurajarea doamnei inspector Popescu, care observând evoluția mea la Liceul Waldorf mi-a propus să scriu despre rolul și importanța muzicii în educația copiilor din această alternativă de învățământ.

După cum bine știți, sistemul de învățământ waldorf a fost inițiat de Rudolf Steiner și constituie un alt tip de învățământ decât cel tradițional românesc. Una din caracteristicile acestei alternative este aceea că disciplinele de bază cum ar fi limba română, matematica, istoria, geografia, se predau în epoci, care durează trei săptămâni.

Scopul acestei lucrări nu este acela de a prezenta modalitățile de structurare a materiilor de bază, ci cum contribuie acest sistem la dezvoltarea artistică a copiilor pe care îi educă.

Și pentru aceasta aș vrea să precizez că toate cadrele didactice care lucrează în școala Waldorf au o pregătire specială, adică în primă etapă participă la cursul de inițiere în pedagogia waldorf, apoi urmează cursul de fundamentare în disciplina pe care o predau și multe alte cursuri de specializare: desenul formelor, modelaj, sculptură, improvizație teatrală, euritmie, lucrul manual, confecționarea de păpuși pentru grădiniță și nu în ultimul rând muzică. La aceste cursuri de perfecționare profesorii descoperă că prin artă copiii se dezvoltă în mod armonios, ca un întreg, atât pe plan cognitiv cât și pe plan volitiv și afectiv.

Orice profesor din această școală trebuie să fie în stare să cânte cu copiii sau să bată un ritm și asta deoarece o oră de epocă trebuie să înceapă cu o parte ritmică.

Cum arată această parte de început? Partea ritmică dacă nu este organizată bine poate fi o împiedicare a dezvoltării igienice pe parcursul zilei. Partea ritmică poate să ocupe 5, cel mult 10 minute în care sunt armonizați copiii. Se face un exercițiu ritmic, se cântă un cântec sau se face puțin calcul mental așa încât copiii să devină atenți la prezent, să fie prezenți. Deci partea ritmică trebuie să fie scurtă, ea fiind o acordare, nu este un scop în sine.

Partea ritmică în învățământul primar constă prin aceea că se cântă un cântec, se face puțin calcul mental, se poartă o mică discuție despre ce au trăit copiii, de asemenea pot fi povestite ghicitori.

În gimnaziu este foarte potrivit ca în partea ritmică să se cânte un canon cu un grad de dificultate mai ridicat.

În liceu este potrivit ca timp de 5 minute să se facă o recitare cu semnificație și valoare profundă, o baladă de exemplu, după aceea se desfășoară ora propriu-zisă.

După cum observați un dascăl autentic al școlii Waldorf știe să bată un ritm, știe să cânte un canon cu copiii, să interpreteze un cântec la un instrument: chitară, blockflote, harpă etc. Deci un profesor waldorf trebuie să fie multilateral dezvoltat.

La grădiniță se pot executa cu copiii ritmuri ușoare specifice vârstei lor. Acestea se pot complica spre partea a doua a clasei a II-a.

La această vârstă dascălul trebuie să apeleze mai mult la trăirea sufletească a copilului și nu la intelect – relația sufletesc-trupesc – de aceea intră și trupul în mișcare atunci când copilul cântă.

Până la vârsta de nouă ani copiii se pot acompania cu instrumente de percuție precum: bețe muzicale, triunflu, talere, tobițe, dar și cu obiecte din natură: bucăți de lemn, pietre etc.

Pedagogia waldorf valorifică nevoia de dezvoltare a copilului și, în special, are în vedere specificul fiecărei vârste.

Exemplificăm prin faptul că pentatonica care este practică prin curriculum la noi, în învățământul tradițional se regăsește doar în culegerile din folclorul copiilor.

Acestea sunt liniile generale ale pedagogiei waldorf, dar unde sunt înclinații deosebite acolo se merge mai profund, primind din partea profesorului de muzică o atenție deosebită.

În clasele I și a II-a copiii învață să cânte la flautul pentatonic.

Acesta este ambitusul în care poate cânta un flaut pentatonic:

FLAUTUL PENTATONIC



Melodia pentatonică nu este legată de un sunet fundamental prin lipsa notei sensibile. Povestirile creează fundalul dispoziției sufletești pentru auzul și sentimentul muzical, mai întâi prin cvintă și prin succesiunile pentatonice obținute din ea.

Copilul învață notația muzicală începând cu clasa a III-a, dar până la acest nivel ora de muzică se desfășoară doar prin cântec, utilizând ca metodă în învățarea flautului imitația.

Evaluarea se realizează ca și în învățământul de masă, dar dorim să menționăm că elevului i se spune întotdeauna lucrul pozitiv și apoi i se fac recomandări.

În gimnaziu, în cadrul epocilor de istorie și geografie copiii interpretează cântece din tradiția popoarelor cu scopul de ași lărgi orizontul de cunoaștere al celorlalte culturi.

De exemplu copiii de clasa a V-a își vor valorifica cunoștințele dobândite despre cultura și civilizația Greciei Antice prin participarea la Olimpiada grecească care se desfășoară la sfârșitul epocii de istorie. Pe lângă probele sportive pe care trebuie să le depășească, copiii vor interpreta poezii și cântece în limba elină.

Adesea cântecele învățate la ora de educație muzicală sunt valorificate de către copiii în partea ritmică la începutul fiecărei epoci. Acesta este un fapt îmbucurător pentru profesorul de educație muzicală, deoarece în acest mod copiii își exersează deprinderile formate: de a cânta în grup, de a da tonul cântecului și de a dirija un grup vocal sau instrumental.

Profesorul de educație muzicală nu trebuie să pregătească elevii pentru performențe, ci să educe gustul acestora spre o cultură cât mai adecvată vârstei lor. Ora de educație muzicală nu se desfășoară într-un cadru tensionant, profesorul nu face presiuni asupra elevilor, încurajându-i mereu spre o interpretare originală și creativă.

În această școală se încurajează interpretarea muzicii nu numai de copii, ci și de părinții acestora. În acest sens au loc anumite activități comune între părinți, elevi și profesori.

IUBIND ȘI CONTESTÂND, SERGIU CELIBIDACHE A FOST IUBIT DAR ȘI ... CONTESTAT

Prof. Maria Georgeta Popescu
Colegiul Național de Artă O. Băncilă Iași

Trăjitorul în frac, un dirijor fascinant care își devorează spectatorii, un despot pe podium, un filosof și un nonconformist, un giuvaergiu al sunetelor, arhitect al sunetelor, sacerdot al sunetului, magicianul baghetei, sau chiar impropriul divă a orchestrei, înainte de toate un muzician excepțional - rar poți să citești atâtea superlative pentru un muzician ! Asta nu înseamnă că nu existau și aluzii răutăcioase și rău -voitoare.....

S-a creat un mit, un mit care s-a transformat în legendă în jurul tânărului înalt, subțire, cu privire arzătoare, cu plete încârlionțate și involburate, cu gesturi dirijorale ample, exacte, deosebit de sugestive atât pentru tempo-urile lente, așezate, cât și pentru cele dinamice, apoi în jurul bărbatului matur de o frumusețe seniorială, impunătoare, atât în perioada de activitate dirijorală, cât și după ce *ultimul sfânt al muzicii* a trecut pe celălalt tărâm.....

Acastă legendă începe să se înfiripe la **Roman**, în **1912**, la sfârșit de cireșar (26 iunie), în familia ofițerului de carieră, Demostene Celibidache. Ambii părinți aveau înclinații muzicale, în special tatăl iar mama era o bună pianistă. În casa Celibidache era o plăcere să se practice muzica, iar Sergiu, al cincilea copil al familiei, a început studiul la pian de la vârsta de patru ani. Tatăl își dorea foarte mult pentru viitorul fiului o carieră politică. În schimb adolescentul teribilist prefera studiul artei sonore.

Între timp familia s-a mutat la Iași, unde tatăl său va deveni prefect.

În *scrumul mării arderi moldovene*, după cum spunea Ionel Teodoreanu, tânărul Sergiu s-a îndreptat spre filosofie și matematică, dar a fost preocupat și de studiul compoziției și al pianului. În această perioadă a fost *atins și de bagheta magică* a dirijorului Antonin Ciolan, (elev al lui Arthur Nikisch) care era la pupitrul dirijoral al Filarmonicii ieșene. Din corespondența de mai târziu dintre Celibidache și primul său *Maestru* (Veneția, 14 iulie 1968), reiese clar că tinerețea sa *a fost marcată decisiv* de personalitatea marelui dirijor român, *cu intransigența, răbdarea și talentul său*. Legătura lor profesională a mai continuat și în perioada bucureștenă.

Primele studii efectuate la Iași au fost cele de la Seminarul Pedagogic Universitar – 1930, apoi Facultatea de Matematică a Universității *Al. I. Cuza* între anii 1930 – 1931. Conflictele repetate cu tatăl său îl determină să plece la București, aproape fără nici un sprijin material din partea familiei. Totuși, nu va abandona pregătirea, formarea sa, transferându-se de la Universitatea ieșeană la Politehnica din București, unde a urmat cursurile Facultății de Construcții. Nici aici nu a rămas până la terminarea studiilor, pentru că muzica avea o putere de seducție mult mai mare asupra sa. Abandonarea studiilor superioare de la Politehnica bucureștenă, va duce în timp la despărțirea definitivă de casa părintească, despre care Celibidache povestea cu umorul care-l caracteriza: *Tatăl meu a avut tăria de caracter să mă dea afară, iar eu am avut tăria de caracter să plec....*

După mărturiile profesorului și muzicologului ieșean George Pascu, Celibidache urma cursurile particulare ale Conservatorului de jazz sub îndrumarea lui Edmon Deda. Aici l-a avut ca profesor în tainele riguroase ale compoziției pe Theodor Rogalski, viitorul șef de orchestră al Filarmonicii bucureștene și pe Theodor Cosma, pianist de jazz și dirijorul orchestrei de muzică ușoară al Casei de discuri *Electrecord*. Tot profesorul G. Pascu ne confirmă că în perioada cât a stat în București era preocupat și de compoziție. Studiile sale particulare de teorie, armonie, compoziție făcute numai cu profesori profesioniști, explică acumulările sale muzicale, deși nu s-a înscris la Conservatorul *Regal de Muzică și Artă Dramatică*.

Trebuie, totuși, să ne întoarcem pentru câteva momente în perioada petrecută la Iași, unde, în *scrumul mării arderi moldovene* tânărul Celibidache, absolvent al Școlii Normale Superioare, astăzi Liceul Teoretic *Garabet Ibrăileanu*, *subțire și vioi, cu chip smolțit și păr sumbru și creș, dădea din mâini, bătea step...., susținând cu înverșunare că numai muzica sincopată e interesantă, că nu-l mai atrag clasicii...Mozart, Beethoven, Chopin, Debussyargumentând neobosit și îndărătnic și*

demonstrând matematic că numai el are dreptate.... Astfel îl descrie Profira Sadoveanu Popa, fiica marelui romancier moldovean, colaboratoare apropiată a lui Sergiu Celibidache din această perioadă la Teatrul Național ieșean, unde se pune în scenă piesa "Visuri americane", autoare fiind Profira și director de scenă Ion Sava, muzica și coregrafia aparținându-i lui Sergiu Celibidache. Premiera a avut loc în ziua de 7 mai 1935, iar compozitorul, și dansatorul de step, avea aproape douăzeci și trei de ani. Partea muzicală a acestui spectacol poate fi considerată ca fiind prima compoziție cunoscută a viitorului muzician.

La București, ca să se poată întreține material, Sergiu Celibidache putea fi întâlnit și la Școala particulară de balet a celebrei dansatoare Iris Barbură, ca pianist – corepetitor și profesor – colaborator de dans, step-ul fiind pasiunea sa. Numele său va apare din nou pe afișe, aici în capitală, legat de un recital coregrafic cu titlul *Concert de dans Iris Barbură*, eveniment coregrafic amplu consemnat în presa vremii. Muzica și acompaniamentul au aparținut lui Sergiu Celibidache. Cronica acestui spectacol apărută în ziarul *Cuvântul* din 20 februarie 1938 prezenta - *Partea de pian a acestui interesant recital a fost foarte muzical ținută de un tânăr prea modest artist, domnul Celibidache, autorul celor șapte schițe compuse cu știință armonică și fragedă inspirație. Dorim să persevereze în cariera de compozitor, pentru că are vocație.* Aceste rânduri au fost consemnate de pianista Cella Delavrancea. Aceeași autoare va scrie după treizeci și doi de ani, după concertul orchestrei simfonice a Radiodifuziunii din Stockholm, la pupitrul dirijoral același Sergiu Celibidache – *Modulează în cercuri avântul, dar nici o clipă nu-i îngăduie să depășească armonia echilibrului cerebral. El așează muzica în zona spiritului și o privește, epurată de tot balastul inutilităților omenești. De aceea poate să exprime esențialul !*

În perioada cât a mai rămas în țară s-a apropiat mult de avocatul *Eugen Trancu-Iași*. Este cunoscută corespondența începută de la plecarea sa din România până în 1979 și editată sub titlul *Scrisori către Eugen Trancu-Iași* sub îngrijirea lui Fabian Anton. De asemeni s-a apropiat și de eseistul *Petre Comarnescu*, personalitate culturală interbelică, care a scris mai multe articole despre personalitatea marelui dirijor din perioada peregrinărilor sale europene. Articolul din ziarul *Timpul* din 9 noiembrie 1945 – *Cariera excepțională a lui Sergiu Celibidache*, declarându-l din acea perioadă o *personalitate internațională*. Bogata corespondență epistolară avută cu cele două personalități, va deveni pentru muzicologii români o sursă de informații incontestabilă și consistentă. Este cunoscut faptul că muzicianul român ura tot ce era legat de prezentarea în presă a activității sale profesionale sau personale.

1936 este anul când Sergiu Celibidache va părăsi România, plecând la Berlin, unde va rămâne până în decembrie 1954, cu mici reveniri în țară. Motivul călătoriei a fost invitația primită din partea compozitorului Heinz Tiessen de la Conservatorul din Berlin, dar și colaborarea cu trupa de balet a talentatei dansatoare Iris Barbură, participând ca pianist corepetitor la recitalurile și spectacolele de la Hamburg, Berlin, Frankfurt, München, Nürnberg, Leipzig, Dresda, Viena, Salzburg, Graz etc.

Din 1936 până în 1944 se va înscrie pentru aprofundarea artei sonore la *Hochschule für Musik* din capitala Germaniei. În afară de studiul muzicii de la vechiul Conservator berlinez, va fi preocupat de a se pregăti și în domeniul filosofiei și științelor muzicale la Universitatea *Friedrich – Wilhelm*, având ca profesori pe Kurt Thomas (dirijor și organist, specialist în creația lui J. S. Bach), pe Fritz Stein (teorie și solfegiu), Nicolai Hartmann și Eduard Spranger (filosofie), Georg Schüneman (istoria muzicii), Arnold Schering, Hugo Distler, Walter Gmaeindl – la clasa orchestrație și de dirijat și mentorul - Heinz Tiessen la clasa de compoziție. Profesorul H.Tiessen îl remarcase pe muzicianul român, ocupându-se îndeaproape de maturizarea și impunerea rapidă a discipolului său. Trebuie să subliniem faptul că Celibidache avea 30 de ani când și-a definitivat studiile la Berlin și avea multe acumulări de specialitate și o practică susținută din țară.

Profesorul Walter Gmaeindl de la clasa de dirijat în ultimii ani de la Conservator îi va da acces la pupitrul dirijoral al Orchestrei *Musikhochschule*. Prezentările concertelor dirijate de Celibidache în presa din această perioadă sunt consemnate cu multe cuvinte de laudă de gazetarii berlinezi. Ecouri ale acestora vor ajunge și în țară prin articolele semnate de Eugen Trancu Iași (*Sergiu Celibidache – dirijorul sau Un dirijor român peste hotare*, în revista *Orientări* din 1942). Tot din corespondența cu Eugen Trancu Iași reies mai multe concluzii:

- **Primul angajament** ca dirijor al tânărului muzician la cea mai veche orchestră berlineză – *Veireinung Berliner Musik-Freude*, la a cărei pupitru își făcuseră ucenicia Steibach, Max von Schillings, Carl Muck, Walter Gmeindl, Schrechen - dirijori cu rezonanță; apoi urmează să colaboreze și cu orchestra *Berliner Stadtorchester*, formație orchestrală tot cu mare tradiție.

- Făcea parte din grupul studenților care studiau arta dirijorală cu consacrații dirijori Max Trapp și **Wilhelm Furtwängler**, fiind nelipsit de la repetițiile și concertele *Berliner Philharmonischen Orchester*, cea mai vache și valoroasă orchestră europeană. Wilhelm Furtwängler îi va deveni *mentor spiritual* în arta dirijorală, păstrându-i în timp o adevărată recunoștință. Iată prezentarea făcută de Celibidache din acea perioadă: *Avea o uriașă capacitate a lui de a hipnotiza orchestra și publicul. Totul venea din extraordinara sa forță de comunicare, din surprinzătoarea capacitate de a se identifica cu compozitorul; nu dădea niciodată indicații precise, totul se realiza din priviri, ori din mișcarea capului; ... avea o privire diabolică, ochii indicau totul, fie dacă orchestra se apropia sau se depărta de ceea ce dorea el să obțină...*

- Continuă studiile la *Hochschule für Musik* și filosofia și științele musicale la Universitatea *Friedrich – Wilhelm*, deși situația sa ca dirijor făcuse un mare salt calitativ. Tânărul dirijor era preocupat de educația și reînvierea orchestrei – *ultimile concerte au fost extraordinare. A înmărmurit toată sala. ...Plec delegat într-o serie mare de concerte simfonice . . .* sau alte ecouri favorabile de la pianistul german Conrad Hansen – *Aveți un compatriot în ultimul an la Hochschule für Musik, Sergiu Celibidache, un adevărat fenomen. A dirijat un concert în cadrul școlii despre care vorbesc toți muzicienii din Berlin. Necunoscut încă publicului, e sigur că va face o strălucită carieră de dirijor.*

- Tot din anii 1940-'44 sunt datate mai multe creații ale sale: *Konzert für Seiteninstrumente*, 4 Simfonii, Concert pentru pian și orchestră, Cvartet de coarde, pese mici instrumentale-*Dummenlieder* etc.

- Profesorul său Heine Tiessen îl va propune ca asistent la Conservatorul berlinez la trei materii: *structură muzicală, dirijat coral* (preluase printre alte coruri și formația Societății de tramvaie berlineze, cu care își îmbogățea practica dirijorală) și *instrumentație*.

- Datorită cursurilor de la Universitatea *Friedrich – Wilhelm* va aprofunda *istoria muzicii, muzicologia și filosofia*. Rodul acestor cursuri va fi concretizat în viitorul său curs de **Fenomenologia muzicii**, care-l va perfecționa mereu, în primul rând prin susținerea tezei de doctorat – *Arta polifonică a lui Josquin de Près*, susținută la Universitatea *Friedrich – Wilhelm* dar și în activitatea sa de pedagog de la Universitatea din *Mainz* sau la cursurile particulare de dirijat ale sale din marile centre culturale europene, din perioada de maturitate.

- În ciuda tuturor preocupărilor muzicale, filosofice, pedagogice, științifice, tânărul dirijor era foarte mult preocupat și de aprofundarea unui repertoriu dirijoral coral sau orchestral, din care nu lipseau marile creații ale lui J. S. Bach, W. A. Mozart, L. van Beethoven sau a unor compozitori contemporani dar și din creațiile compozitorilor români.

- Wilhelm Furtwängler a fost cel care-i va mijloci întrevvedere cu budistul german Martin Steinke, de care tânărul Celibidache se va apropia afectiv foarte mult, devenind un adept al **meditației filosofice asiatice, în învățăturile budiste Zen**.

Putem concluziona că în anii celui de al Doilea Război Mondial, Sergiu Celibidache și-a conturat personalitatea, lucrând mai mult de douăsprezece ore zilnic și căutând să se autodepășească în arta dirijorală printr-o muncă titanică zi de zi, repetiție de repetiție, concert după concert, cu săli pline, cu o mare aderență la public, ... multe aplauze...și cronici muzicale de neuitat . . .

Debutul remarcabil ca dirijor la *Berliner Philharmonischen Orchester*, din 29 august 1945 a fost precedat de mai multe evenimente. Se anunțase concurs de dirijor la orchestra Radiodifuziunii din Berlinul de Est –RIAS. Este memorabilă repetiția cu orchestra în fața juriului, care a cuprins Simfonia I în do minor de Johannes Brahms și Suita *Pasărea de foc* de Igor Stravinski. Succesul a fost peste așteptări și tânărul dirijor român Sergiu Celibidache a câștigat detașat concursul.

În aceeași perioadă, la Filarmonica din Berlinul de Vest a fost adus în locul *nazistului* Wilhelm Furtwängler – titular din 1922 al pupitrului dirijoral – modestul șef de orchestră Leo Borchard, care a avut ghinionul ca după câteva concerte dirijate să fie împușcat din greșeală noaptea pe stradă. Rămăsă fără dirijor, Filarmonica berlineză a cerut părții sovietice să-i dea permisiunea ca recentul dirijor angajat Sergiu Celibidache să conducă un concert de probă. Programul a cuprins *Messa* de G. Rossini, C.M. von Weber și A. Dvořák, *in memoria* Leo Borchard.

Instrumentiștii din orchestră au agreeat modul de lucru ambițios al tânărului român extrem de talentat, iar publicul a primit cu entuziasm și următoarele concerte iar succesul a fost de neașteptat – *efectele sonore de necrezut, patos dirijoral, forță neobișnuită, virtuozitate dirijorală, un dirijor fascinant, un temperament marcant, cu o mare personalitate dirijorală, vrăjitorul în frac* – toate aceste

cuvinte de apreciere erau consemnate în presa berlineză și transcrise în presa noastră de eseistul Petre Comarnescu, în toamna lui '45.

În luna octombrie a aceluiaș an i se oferă postul de director artistic al **Berliner Philharmonischen Orchester**, semnând contractul la începutul lunii decembrie.

În presa noastră apărea sub semnătura lui Petre Comarnescu – *După căderea Berlinului, Sergiu Celibidache conduce acum cea mai mare și însemnată orchestră simfonică germană: Filarmonica din Berlin. Am văzut programul concertului simfonic din 15 Octombrie 1945: Mendelssohn, Busoni, Roussell, Brahms.* – articolul *Cariere excepțională a lui Sergiu Celibidache* - ziarul *Timpul* din 9 noiembrie 1945.

Video auditiie muzicală – document – Sergiu Celibidache dirijând orchestra Filarmonicii din Berlin - 1946 – 2.43 min.

Rodul acestei colaborări până în 1954 au fost cele peste patru sute de concerte susținute la Berlin și în diferite turnee. Dirija singur aproape toate concertele Filarmonicii. În prima stagiune, sub bagheta dirijorului român au fost prezentate 108 concerte – un număr impresionant ! Acest tur de forță a rămas și în ziua de azi de neegalat.

Astfel, muzicianul s-a văzut implicat într-un mare angrenaj artistic ce trebuia pus din nou în mișcare după război. Se lucra pentru fiecare concert aproximativ câte zece repetiții. Contactul cu unele lucrări era nevoit să se facă, uneori, la prima vedere. De multe ori nu avea nevoie de partituri nici la repetiție. Memoria sa remarcabilă îl ajuta foarte mult. Tânărul dirijor își construia metode proprii de analiză și de lucru cu interpreții și instrumentiștii ansamblului orchestral. Pe lângă repertoriul clasic și romantic, va introduce în repertoriul Filarmonicii berlineze și creații ale compozitorilor slavi – Ceaikovski, Mussorgski, Dvořák, Prokofiev pe care îi aprecia în mod deosebit. În decembrie 1946 va dirija în primă auditiie Simfonia a VII-a, a *Leningradului* de Dmitri Șostakovici, eveniment mult apreciat de presa europeană, *ca un act cultural de mare curaj*.

În anul 1946 are loc întâlnirea directă la pupitrul dirijoral cu mentorul său spiritual Wilhelm Furtwängler, cu care va avea o strânsă colaborare profesională. Din mai 1947 aliații ruși îl absolvă pe Furtwängler de trecutul său nazist. De acum dirijorul român nu mai era nevoit să fie săptămână de săptămână la pupitrul simfonicului berlinez. Putea să se gândească și la colaborări cu alte orchestre.

VAM – document – Sergiu Celibidache dirijând orchestra Filarmonicii din Berlin – 1947- Uvertura Egmont de L. van Beethoven - 9.07 min.

În anul 1948 Celibidache dirijează pentru prima dată o orchestră de vârf – *London Symphony Orchestra*. Tot în același an orchestra Filarmonicii berlineze va concerta în Anglia iar pupitrul dirijoral și-l împart Wilhelm Furtwängler – patru concerte și Sergiu Celibidache – zece concerte.

Anul următor va fi mult mai darnic cu aparițiile dirijorale europene ale lui Sergiu Celibidache: Anglia, Austria, Italia și Franța, urmând să dirijeze pentru prima dată în America Centrală și de Sud.

În monografia lui Werner Oehlmann, apărută la Editura Bärenreiter din Kassel în 1974, referindu-se la conducerea dirijorală a Filarmonicii din Berlin, autorul consideră perioada 1945 – 1952 drept **perioada Celibidache**, alături de celelalte trei momente anterioare: **Hans von Bülow, Artur Nikisch și Wilhelm Furtwängler**, la care se va adauga **Herbert von Karajan**, cel care va prelua conducerea aparatului orchestral după 1954. Și tot același autor creionează un portret al dirijorului român – *înzestrat cu ureche fantastică, cu o memorie infailibilă și cu simț al timbrului extrem de fin, înalt ca statură, încărcat cu energie și temperament, împrumutând concertelor sale precizie și energie, comunicativitate și elanul unei gestici tipic meridionale, Celibidache a întrunit de la natură absolut toate calitățile unui mare dirijor...S-a evidențiat seriozitatea artistică cu care a aprofundat întotdeauna lucrarea abordată, strădania sa fantastică impusă muzicienilor săi, spre a realiza cu perfecțiune și precizie orice partitură. O înclinare naturală l-a legat de muzica din răsărit a lui Ceaikovski, Dvořák, Prokofiev, Șostakovici, cultura spirituală și estetică l-a apropiat de impresionismul francez – Debussy, Ravel, pe care le-a tălmăcit cu gingășie eterică și claritatea de cristal a sonorității, în timp ce partiturilor lui Stravinski le-a împrumutat strălucire scânteietoare, finețe ritmică. Cea mai de seamă realizare a sa însă, rămâne pătrunderea în sferele muzicii clasice. Interpretările sale beethoveniene din ultima parte a activității de la Berlin pot ocupa același loc, ca și cele a lui Furtwängler, chiar dacă au fost altfel concepute.*

Tot din aceeași perioadă trebuie subliniată părerea profesorul său de compoziție, Heinz Tiessen la sfârșitul unui concert al discipolului său că *după șapte ani de Filarmonică, ești un prost! Crezi că stăpânești forma organică?!*, urmată de răspunsul elevului Celibidache – *...avea dreptate. În perioada*

respectivă făceam multe tâmpenii, eram sclavul tuturor efectelor posibile, fiziologice, fonice și instrumentale; o făceam pentru public, dar ca muzician-șef de orchestră, eram un diletant. Trebuie să studiez muzica, forma pieselor muzicale, plecând de la partituri foarte simple: uverturile lui Telemann, Bach, simfoniile lui Haydn...etc."

Relația inițial foarte bună dintre Celibidache și orchestra berlineză s-au deteriorat încet și sigur, și din cauza unor zvonuri nefondate că dirijorul român dorea să-l înlăture pe Furtwängler de la Filarmonica din Berlin. Tânărul artist devenea un adevărat competitor din ce în ce mai serios. Oricum, Celibidache era acum doar dirijor activ invitat, iar prietenia lor părea aproape complet încheiată. Deși publicul meloman îl dorea la pupitrul dirijoral și critica îi era favorabilă mai mult decât înainte, totuși în decembrie 1952, la Torino, la solicitarea lui Furtwängler, Sergiu Celibidache renunță la locul ocupat din 1945. Se încheie, astfel, o strălucită perioadă profesională a carierei sale.

Ca o consolare, după un an i-a fost decernat **Premiul Artistic pentru Muzică** al orașului Berlin, iar pentru meritele sale în refacerea de după război a orchestrei Filarmonicii din Berlin, Celibidache este onorat în anul 1954 cu **Marea Cruce a Ordinului de Merit** din partea Republicii Federale Germania.

În același an, la Baden-Baden pe 30 noiembrie, Wilhelm Furtwängler a închis ochii pentru totdeauna, iar la 13 decembrie în același an, locul de dirijor permanent este ocupat de Herbert von Karajan. Sigur, Celibidache și-ar fi dorit să revină la pupitrul dirijoral al orchestrei la care se formase și unde dirijase 414 concerte, dar invocându-se mai multe motive întemeiate sau nu, cu unele argumente *extramuzicale*, artistul român, profund dezamăgit, a fost nevoit să întrerupă definitiv relațiile cu Filarmonica din Berlin. Cu un gust amar s-a retras în Italia, stabilindu-se temporar la Roma.

În schimb, prestigiul său internațional ca dirijor era în plină ascensiune. Totodată, începe să-și lărgescă sfera preocupărilor muzicale. Spiritul său deosebit de înzestrat, inteligența strălucitoare și geniul muzical l-au condus pe noi drumuri ale *fenomenului muzicii* în ansamblul său.

Perioada 1955 – despărțirea definitivă de Berlin și 1979 – stabilirea la München, va reprezenta ani de căutări intense pe tărâmul **absolutului muzical**, așa cum îl dorea și îl simțea el, propunându-și permanent ca acest absolut sonor să îl poată transmite și celor care-l audiau și îl urmăreau din sălile de concerte din lumea întreagă.

Puterea sa de muncă devenise aproape proverbială. Fiecare concert era șlefuit cu mare atenție, într-un număr cât mai mare de repetiții, de multe ori intrând în conflict cu instrumentiștii ansamblurilor orchestrale.

VAM – document – repetiție cu poemul simfonic *Till Eulenspiegel* de R. Strauss - 3.18 min.

Italia îi devine pentru o perioadă, a doua patrie. Susține concerte radiofonice la Roma, Milano, Torino, Napoli, Bologna, Florența. La majoritatea concertelor publicul scanda: *Restate-mi, restate-con noi!* sau *Sergiu Celibidache non ha rivale!*, *Le piu grande revelatione direttoriale de nostre tempi!*

Hier, blei – ben! – rămâi aici - au putut fi auzite și în 1957, când a fost invitat la pupitrul dirijoral al Orchestrei Simfonice din Köln, cu care a realizat mai multe turnee în Europa.

Între anii 1960 – 1963 – a preluat pupitrul dirijoral al Capelei Regale din Copenhaga, cu orchestra realizând progrese remarcabile, bineînțeles, consemnate și în presa europeană muzicală.

Al doilea moment important al carierei sale artistice avea să înceapă în '63, când Sergiu Celibidache a preluat conducerea **Orchestrei Radiodifuziunii Suedeze din Stockholm**. În simfonicul suedez au fost angajați instrumentiști de mare valoare, printre care și renumitul violinist Mircea Săulescu care va deveni concert-maestrul ansamblului instrumental. Cu această orchestră dirijorul român va întreprinde un prim turneu în Germania, unde va fi mereu rechemat pentru a concerta, iar în următorii trei ani participă la Festivalul Internațional *Primăvara de la Praga*, bineînțeles având concerte și în alte țări europene.

Dirijorul suedez Hans Jochem Reep consemna în acei ani – *În felul de a lucra cu orchestra apare esența gândirii și a umanității unui dirijor.....arta sa pleacă de la oameni și se întoarce întotdeauna la oameni.....are o mare atracție – mult discutatul magnetism al personalității șefului de orchestră...învățătura lui a coborât până la detaliile intime ale meșteșugului dirijoral. Este deosebit de sever, nu numai în ceea ce privește corectitudinea absolută a execuției muzicale, dar și în privința corectitudinii muzicienilor...*

Această perioadă a fost și de împliniri sufletești, căsătorindu-se cu pictorița Ioana Procop-Dumitrescu, iar pe 18 iunie 1962 va veni pe lume unicul său fiu, Serge Ioan Celibidache.

Anul 1970 reprezintă și prima revenire a lui Sergiu Celibidache în România, ca șef de orchestră cu simfonicul suedez, concerând în sala Radiodifuziunii din București. Au fost programate cinci concerte într-o săptămână, repertoriul fiind alcătuit din lucrări de Jan Sibelius, Paul Hindemith, Mussorgski-Ravel, Ingvar Lindholm, Béla Bórtok, Ravel, Richard Wagner, Johannes Brahms. Toată presa a reacționat la superlativ: *...recepționată din lăunrul structurii ei, muzica este înțeleasă și restituită în abila decantare a sonorității...* – Ada Brumaru; *Sergiu Celibidache pornește realizarea muzicală de la date net personale, impunând o opinie proprie...* – Alfred Hoffman; *Sergiu Celibidache refuză succesul singular, detașat de cel al întregului grup cu care a colaborat. Este poate modestia artistului care știe că muzica pe care o creează colectiv sau orgoliul unui dirijor care a format un ansamblu orchestral corespunzător exigențelor sale...* – Grigore Constantinescu; dar și o mare neîmplinire exprimată de Cella Delavrancea – *a lipsit ceva desigur care a mâhnit tot publicul care l-a aclamat pe Sergiu Celibidache - o compoziție românească...*; iar Iosif Sava conchide că *cele cinci concerte ale formației Symphonieorkester din Stockholm au dat valori de reală antologie interpretativă sau tot același critic musical – .. este vizibil în unele momente exteriorizarea gesticii, ne frapează uneori momentele de "actorie" dirijorală, dar urmărindu-l pe Sergiu Celibidache am avut tot timpul senzația profunzimii muzicii, senzația pătrunderii spre izvoarele care compun fluviul muzicii.*

Colaborările și cu alte orchestre continuă, întâlnindu-l la pupitrul dirijoral al orchestrelor din Israel – 1966-1979 sau al orchestrei din Bamberg – 1969-1970, cu care va realize și multe turnee.

După o serie de cursuri de dirijat susținute la Bologna și Siena, pentru dirijorul nostru va începe o nouă etapă – **Stuttgart** – unde va fi dirijor invitat permanent al Radio Symphonie Orchester des Süddeutschen Rundfunk, între anii 1972 – '77, Celi formează, crește un alt ansamblu orchestral, reușind să - l impună în viața artistică a R. F. Germane. Și tot acum, în anii 1973 - '75 îl întâlnim și ca dirijor invitat al Orchestrei Naționale de l'ORTF, lucrând inclusive și cu orchestra Conservatorului din Paris.

Mai trebuie consemnat că acum se va stabili cu familia în apropiere de Paris, la **Moara de la Neuville-sur-Essonne**, locul unde se va simți mereu ca acasă.

Calendarul internațional al marelui dirijor între anii 1965 – '79 a fost extrem de bogat și variat: cursuri de dirijat pe timpul verilor, preluarea catedrei de *Fenomenologia muzicii* la Universitatea din Mainz, colaborări permanente cu NHK- Orchestra din Tokio în 1977, cu *London Symphony Orchestra*, orchestra simfonică din *Quebec*, cursuri dirijat – *Trier* etc. Toate aceste preocupări îi aduc nu numai satisfacții profesionale, dar și o certă consacrare mondială, toate fiind ilustrate la superlativ în presa muzicală internațională.

În ianuarie 1978 *vrăjitorul în frac* revine în țară, lucrând cu orchestra Filarmonicii *George Enescu* din București. Toate concertele au fost prezentate pe scena Ateneului Român. Tot acum va asista și asculta tineri instrumentiști români, participând și la multe întruniri ale membrilor Uniunii Compozitorilor.

VAM -document – Filarmonica *George Enescu* din București – Rapsodia Română nr. 1 în La major- 1978 – 15.53 min., în sala Ateneului Român

Anul 1978 a fost o împlinire și pentru publicul meloman ieșean care a avut șansa să-l poată audia în sala Teatrului Național cu lucrări de: Ravel, Stravinski, Brahms. Muzicologa Liliana Gherman consemna în revista *Cronica*, nr. 6 din februarie '78 – *Concertul propriu-zis a fost pentru toți un eveniment unic, greu de cuprins în cuvinte și cred că nu puțini dintre cei de față vor fi ispitiți să exclame ca Faust al lui Goethe: clipă stai...*

Concertele Celibidache în România au însemnat mai mult decât evenimente artistice. Ele au devenit adevărate momente de comuniune sufletească a tuturor românilor, el era perceput ca exponent al diasporei care a *spart cortina de fier*, îndemnându-ne prim *fenomenul absolutului musical* la unitate, mândrie și speranțe morale. În presă putem găsi foarte multe cronici favorabile. Ion Voicu, directorul Filarmonicii *George Enescu*, în revista *Contemporanul* nr. 21, din 28 mai 1978 – *... un semn poate însemna un sunet. Un gest poate însemna un cântec. Câte semne și câte gesturi pot însemna oare simfonia care este Sergiu Celibidache; dar și declarații ale dirijorului – ...voi reveni acasă, voi continua cursurile cu tinerii dirijori și mai ales voi încerca să promovez câteva talente violonistice de mare perspectivă ...Liliana Ciulei, Mihaela Martin...*, ceea ce s-a și adevărit în timp.

Lucrând cu simfonicul bucureșten, Sergiu Celibidache începuse să se simtă acasă. A treia întâlnire cu publicul bucureștean în 1979, a fost o adevărată sărbătoare pentru toți iubitorii de muzică. Programul a cuprins *Suita Romeo și Julieta* de S. Prokofiev, *Poemul simfonic Don Juan* de R. Strauss și *Rapsodia*

spaniolă de M. Ravel – șase concerte, șase seri memorabile... Presa ...excelentă...nu mai este un secret pentru nimeni că "terenul" unde se simte în largul său rămâne colorată și atât de munșata muzică a impresioniștilor francezi, fiind evidentă înclinația dirijorului pentru arta de a șlefui aceste nuanțe aproape până la detalii, altfel imperceptibile... Acesta a fost momentul de vârf al reântâlnirii cu Sergiu Celibidache, Meru mai aproape de noi... – muzicologul Viorel Cosma.

Se spune că muzica adevărată trebuie ascultată doar cu inima. În cazul dirijorului nostru acest dicton se aplică perfect dar ...emoția creată de universul sonor este sporită de Celibidache de trăirea totală a partiturii, care i se citește pe față...fiindcă în clipele de fuziune cu suferința și bucuria lor, cu mulțumirea și regretul, cu blândețea și dojana, citite în ochii și pe fața dirijorului, poți descifra drama celor doi îndrăgostiți sau trăirile cuceritorului Don Juan sau să simți ritmul dansurilor spaniole care îți pulsează în vene"...ne împărtășea tot muzicologul Viorel Cosma.

Mesajul expresivității gesturilor dirijorale ale lui Celi l-au impresionat și pe scriitorul german Klaus Umbach, care în cartea sa *Celibidache - celălalt maestru*, editura Vivaldi, 1998 sublinia: ...*Celibidache poate jigni și prin mimica, și în aceeași măsură în care se pricepe să-i dojenească și să-i lichideze pe oameni cu vorba. Când ochii săi frumoși se îngustează, iar porțiunea gurii amortește și devine rigidă, înseamnă că se adună nori negri de furtună. Celibidache poate sfâșia cu privirile încă în timpul concertului, fără să spună un cuvânt. (...) Dar această față poate exprima și bunătatea întruchipată...* Și tot Umbach nota, cu referire la incredibila expresivitate a feței dirijorului că ...*între frunte și bărbie acesta dispune de mai multe registre decât tuburile unei orgi...*

Toate aceste bucurii ale noastre, ale românilor din anii 1970, 1978, 1979 nu se vor mai repeta mai bine de zece ani ...pentru că șansa de a-l avea ca dirijor în țara noastră s-a mutat la ... München, după cum observa cu mult regret, muzicologul V. Cosma.

În iunie 1979 Maestrul român preia conducerea *Münchener Philharmoniker*, curând fiind numit și membru al Academiei Bavareze de Arte Frumoase, apoi Consiliul Local din München îl vor numai *Generalmusikdirektor der Stadt München*. În pofida unor neînțelegeri, Sergiu Celibidache a rămas în acest post timp de 17 ani, până la dispariția sa în 1996.

Repetiții peste repetiții, concerte memorabile, cursuri de Fenomenologia muzicii, cât și cele de dirijat de orchestră erau adevărate spectacole pline de pasiune, de ironii rafinate, sarcastice, cu aprecieri contradictorii cu privire la marii compozitori și mai ales la marii dirijori contemporani. Rămân de neuitat multiplele sale acuzații ce au scandalizat presa și confrății de breaslă. Dar el însuși va deveni la rândul său o adevărată pradă ale acestor declarații capcane inevitabile. Scriitorul Klaus Umbach semnează în acea perioadă mai multe articole, printre care și *Dansul oălelor în jurul unei mimoze în ziarul Der Spiegel* în care va prezenta divergențele dintre dirijorul român și comunitatea muzicală bavareză, primul susținând că tot ceea ce vrea să realizeze se subordona unui mare scop - *Am vrut să fac din München un centru mondial al muzicii.*

VAM – Münchener Philharmoniker la repetite cu Requiem-ul de G. Fauré, – 3,18 min.

În primăvara anului 1984, perioada neînțelegerilor din München, Sergiu Celibidache va accepta invitația Institutului Curtis de Muzică din Philadelphia de a lucra cu orchestra de studenți, care se va concretiza printr-un concert monumental la cea mai mare sală de concerte din New York – *Carnegie Hall*. La evenimentul concertistic au mai participat Orchestra *Philadelphia* sub direcția dirijorului Riccardo Muti și Filarmonica din Viena, având la pupitrul dirijoral pe Leonard Bernstein. Presa americană a avut multe cuvinte de laudă față de concertele prezentate de tânăra orchestră a Institutului Curtis de Muzică din Philadelphia sub bagheta dirijorului nostru, până atunci fiind un ansamblu orchestral necunoscut.

Reîntors la München, Celibidache a promis să facă din orchestra bavareză – socotită pe atunci de *rang second* – un ansamblu de *faimă mondială*, ceea ce s-a adevărit în timp. Inițial a renunțat la turnee concertistice pentru refacerea, reînnoirea ansamblului dar din toamna anului 1985 au început în forță concertele din Bratislava, Leipzig, Weimar, Berlin etc. Tot în această an va fi inaugurată și noua sală de concerte - *Gasteig*, cea mai modernă din lume, cu o acustică perfectă. Muzicieni precum Arturo Benedetti Michelangeli, Murray Perahia, Daniel Barenboim, Radu Lupu, Sholma Muntz, Natalia Gutman și mulți alții acceptă invitația de a concerta în noua sală de concerte.

VAM – Münchener Philharmoniker la repetite cu Simfonia clasică de S. Prokofiev, dirijor Sergiu Celibidache – 27.54 min.

În toamna lui 1987, Sergiu Celibidache și orchestra bavareză au marcat punctul culminant al sărbătoririi compozitorului și pedagogului *Anton Bruckner* – 90 de ani de la naștere, printr-o memorabilă execuție a Simfoniei a VIII-a, chiar în catedrala *St. Florian* din Linz, unde se află mormântul marelui simfonist german.

VAM – Simfonia a VI-a de A. Bruckner în catedrala St. Florian, cu Münchener Philharmoniker – 6,23 min.

Urmează noi turnee în care Maestrul Celibidache cucerește întreaga lume muzicală cu Filarmonica din München: Europa, inclusiv în Rusia – 1988, în același an Israelul, urmează Extremul Orient, invitații repetate în Japonia, SUA și Canada, America de Sud și după căderea regimului ceaușist neuitatul februarie 1990, la București.

Patru concerte au fost prezentate cu următorul repertoriu: Uvertura *Forța destinului* de G. Verdi, poemul simfonic *Don Juan* de R. Strauss, Simfonia I în do minor de J. Brahms și Simfonia a VII-a de A. Bruckner. Presa a elogiât fiecare interpretare, centrul atenției fiind Celibidache – *Magul* – *Homo musicus*, *O bagetă providențială*, *Rostirea esenței*, *Fericitul Celibidache și magia creației* etc. – numai câteva titluri din presa acelor zile. *El ne-a făcut să credem în fenomenologia muzicii, fundamentată și reglată pe baze specifice, prin ierarhii deduse din legi obiective, fizico-acustice... frazare cerebrală...sensuri naturale, originale ale partiturii..., ...lumea și-a întors fața și spre noi, Dumnezeu însuși cântă românește, ascultând parcă de bagheta Lui, a Maestrului...* – muzicologul Liviu Dăncănu. ... Și totuși profesorul de *Fenomenologia muzicii* se simte la el acasă în tălmăcirea lucrărilor ample, cu probleme filosofice și tehnici excepționale, fapt pe deplin demonstrate în *Simfonia în Mi major de Bruckner*... – profesorul și scriitorul Viorel Cosma.

VAM– Poemul simfonic *Don Juan* de R. Strauss, cu Münchener Philharmoniker – 15,03 min.

Dar a urmat și o explozivă conferință de presă în fața oamenilor de artă, ziariști, compozitori, muzicologi, critici muzicali, interpreți, redactori de radio și televiziune care nu a fost pe placul multor personalități participante, Celibidache aducând în atenția tuturor unele neîmpliniri față de personalitatea compozitorului, violonistului, dirijorului, pedagogului George Enescu. Poate ar trebui menționat acum și răspunsul tăios, ferm al maestrului față de curiozitatea unei jurnaliste vis-a-vis de cetățania sa – *M-am născut român, am îmbătrânit român și am să mor român*; permanent a purtat în buzunarul său pașaportul de cetățean român, ceea ce există consemnat și în toate dicționarele lumii – **Sergiu Celibidache – dirijor român...**

Turneul din 1990 de la București, cu triumful de la Ateneul Român, a fost urmat și de cursuri de *Fenomenologie muzicală*, de dirijat, căutând să promoveze tânăra generație de muzicieni români. Presa va fi conform așteptărilor de partea Maestrului ...*De fiecare dată când încerc să vorbesc despre marele maestru Sergiu Celibidache simt, instinctiv nevoia...nevoia să tac. Să tac pentru că Sergiu Celibidache relevă o esență, un adevăr actual, în fața căruia eu unul mă închid în mine spre a-mi deschide lăuntrul meu și a le primi. Nu spre a vorbi de el...* mărturisise dirijorul Horia Andreescu în revista *Adevărul literar și artistic* din 18 februarie 1990.

Reîntors din România, alături de Orchestra müncheneză, *Maestrul* a întreprins alte turnee la Praga, Leipzig, Dresda, Viena. În '90 - '91 a urmat iarăși Japonia, un alt triumf concertistic, programul fiind alcătuit din Simfonii bruckneriene. Apoi din nou Europa: Rouen, Madrid, Paris, Kiev, Budapesta, Sevilla, Istanbul, iar Madrid. Câteva titluri din presa spaniolă: *Celibidache –geniul*, *Celibidache – giuvaerghiul*, *Celibidache – savantul*, ... *Vrăjitorul*..., etc.

31 martie 1992 – reprezintă un moment suprem pentru sufletul dirijorului nostru, când, după 37 de ani de absență dureroasă și nedreaptă de la pupitrul Orchestrei Simfonice din Berlin, președintele Germaniei, Richard von Weizsäcker, l-a invitat să vină din nou ca *șef de orchestră* al ansamblului instrumental pe care-l renăscuse în anii de după cel de al Doile Război Mondial. Concertul cu Simfonia a III-a de Bruckner a marcat cel mai simbolic triumf al carierei artistice. Toată presa de specialitate internațională a scris la superlativ despre reîntâlnirea berlinezilor cu *Vrăjitorul în frac*. Sergiu Celibidache a putut fi văzut cu lacrimi în ochi și cu bucuria împăcării întârziate. Tot onorariul Maestrului a fost donat în beneficiul copiilor cu handicap din țara sa natală - România.

VAM-repetiție cu orchestra Filarmonicii din Berlin, cu Simfonia a VII-a de A. Bruckner – 20,54.

Cu ocazia aniversării a 100 de ani de la înființarea Filarmonicii din München, Maestrul a susținut un concert cu lucrări de Beethoven, Mussorgski- Ravel iar după o scurtă perioadă a fost decorat cu Marele ordin "*Maximilian*" al Artelor de către președintele Consiliului de Miniștri din landul Bayern.

Tot în 1992 Münchenul întreg era în sărbătoare – Maestrul Sergiu Celibidache era sărbătorit la a 80-a aniversare, primind din partea instituției prezidențiale **Crucea pentru Serviciu a Republicii Germania**, devenind și cetățean de onoare a orașului München. Tot în '92 va deveni Membru de Onoare al Academiei Române, cetățean de onoare al orașului Iași, iar după un scurt timp i se va înmâna din partea Senatului Academiei de Arte "George Enescu" din Iași titlul de **Doctor Honoris Causa**.

Măiestria dirijorală și pedagogică a Maestrului s-a manifestat cu fiecare muzician sau orchestră în parte. Cursurile sale de dirijat pentru tinere talente și de fenomenologia muzicii sau *concepția unică a lui Celibidache despre muzică* au fost expuse de nenumărate ori, dar obligatoriu trebuie amintite cursurile organizate la: Institutul de Științe ale Muzicii din cadrul Universității din Mainz - 1978; Universitate din Trier – 1977 – 1978; în Italia la Roma, Veneția, Siena, Bologna, Napoli – ori de câte ori revenea în Peninsulă; apoi, împreună cu orchestra Filarmonicii din München în toată perioada anilor 1980 – 1996, inclusiv și la Institutul de Muzică Curtis din Philadelphia – 1984 etc.

Conform tradiției, au urmat iarăși și iarăși alte turnee în: Japonia, Argentina, Chile, Brazilia, iar Japonia, Austria etc. Din păcate, din această perioadă încep problemele cu inima. *Primul semn de oboseală* a inimii a fost dat la concertul de deschidere a stagiunii Filarmonicii din toamna lui 1994. Celelalte concerte au fost anulate, în schimb în primăvara anului următor o pornește iarăși la drum, cu Filarmonica din München în Europa; la Veneția, marele dirijor are un alt accident, rupându-și femurul. Operația a depășit-o dar cu mare greutate iar după o lună trece cu mare greutate de un alt moment critic cardiologic, chiar în plin concert, fiind transpotat de urgență la spital. Dar neîmplinirile fizice se tot adună, sănătatea subredă îl tot necăjește. Cu un ultim efort, Sergiu Celibidache a dirijat concertul care-l avea ca solist pe pianistul **Dan Grigore**, în zilele de 1,3 și 4 iunie 1996. Programul a cuprins Schubert – *Rosamunda*, Concertul pentru pian și orchestră nr. 20, re minor de W.A. Mozart și Simfonia a II-a în Re major de L. van Beethoven. Toți realizau suferința Maestrului, inclusiv presa cu comentariile din jurnalele, revistele de specialitate. Clar, Sergiu Celibidache era bolnav, fiind chinuit în special de vechile probleme cardiace.

După închiderea stagiunii s-a retras acasă - din păcate pentru totdeauna - la Moara de la Neuville-sur-Essonne, în apropierea Parisului. Își dorea să se refacă, pentru ca la deschiderea stagiunii 1996 - '97 de la Linz să poată prezenta publicului Simfonia a IX-a de A. Bruckner, în catedrala *St. Florian*, la pupitrul dirijoral al Filarmonicii din München. Din păcate concertul n-a mai avut loc pentru că în noapte de 14 august 1996, Sergiu Celibidache a **pășit pe celălalt tărâm**, în prezența familiei sale.

După dorința maestrului, ritualul funebru s-a desfășurat într-un cadru intim.

Ziarul german *Dei Welt* menționa după dispariția fizică a lui Sergiu Celibidache, cu titlul – *Măreție și însingurare următoarele* – . . . *măiestria sa a crescut continuu, acest "cap de foc" s-a autoeducat, devenind bărbatul celor mai rafinate culori orchestrale, al celor mai filigranate lucrări, perfecționându-le până la amănunt. ... s-a stins un filosof al muzicii ...*

Eseistul și scriitorul ieșean Aurel Leon, coleg de generație cu Mastru, nota în ziarul *Ziua de Iași* pe data de 17 august 1996...*zâmbetul său sugubăț ne-a părăsit. Primitor, pământul francez, după Enescu, Brâncuși, Ionescu, Cioran l-a primit și pe robul lui Dumnezeu, Sergiu Celibidache...*

VAM – ultimele 16 minute din filmul *Grădinile lui Celibidache*. Realizator Serge Ioan Celibidache

Sergiu Celibidache s-a impus nu numai prin prezența sa la pupitrul dirijoral, prin gestică extrem de expresivă, naturală, fascinantă, ci și prin gândirea originală, unică de tălmăcire a partiturilor. *Eu sunt executorul testamentar al unui document, al unei partituri pe care trebuie s-o pun în valoare, așa cum a gândit-o autorul...Dirijorul este mijlocitorul care face ca un ansamblu de conștiințe să ajungă să se exprime în mod unitar. Sigur că există o conștiință dirijorală, dar ea nu este mai importantă decât conștiința unui instrumentist sau a oricărui profesor de muzică.*

Modul original de abordare a științei muzicii sau *concepția unică a lui Celibidache despre muzică* trebuie amintită pentru a putea să medităm, să reflectăm asupra modului de abordare a fenomenului muzical în întreg complexul sonor. *Muzica este timp organizat, și în cadrul timpului respectiv nu poate intra mai multă muzică decât atât cât poate fi percepută de conștiința noastră.*

Spațiul muzical nu poate fi redus, ceea ce înseamnă că, pentru el, muzica nu poate fi audiată decât în sala de concert. Ceea ce se produce în spațiul muzical original, mai spune Mastru, nu se poate reproduce în aceeași formă decât în același spațiu. La microfon, înregistrată pe bandă sau disc, performanțele în aer liber transformă sunetul în așa măsură încât muzica își pierde caracterul. Acesta e și

motivul pentru care Celibidache refuză de aproape patruzeci de ani să-și înregistreze concertele. Cine vrea să-l asculte trebuie așadar să meargă în sala de concert. Cum numai puțini oameni pot avea această ocazie, înseamnă că reputația Maestrului se datorează mai mult aprecierilor transmise verbal sau în scris decât audițiilor directe din sală. El știe din experiență că *studioul de înregistrări alterează caracterul unic al sonorității* dintr-o sală de concert.

Intrarea pe scenă, la pupitrul dirijoral devenea pentru Sergiu Celibidache *un adevărat ritual* respectat cu mare sfîntenie. El nu se pregătește niciodată pentru *ceremonialul concertului* la repezeală, între două avioane. Executarea unui astfel de ceremonial este pentru el un ritual care cere timp și de aceea nu trece niciodată în fugă de la un concert la altul.

Execuția n-are nimic de-a face cu partitura, pentru că *în cursul execuției apare ceva pentru prima oară, chiar dacă ai dirijat aceeași piesă de trei sute de ori înainte. Dacă fenomenul ăsta nu se întâmplă, dacă nu apare ceva pentru prima dată, atunci actul creator nu e autentic, nu e veridic, e numai muzică din memorie. Din cauza asta, când dirijezi, singura preocupare e să uiți orice ai făcut anterior.* Astfel, fiecare audiere la Celibidache e o performanță nouă, un act creator original, chiar dacă e vorba de o lucrare dirijată anterior. O concepție atât de subtilă nu-și poate găsi comparație decât în pictură, când pictorul reia același subiect dar în altă lumină sau din altă perspectivă. Exemplu este Claude Monet cu cele 34 de versiuni ale catedralei din Rouen.

O altă caracteristică importantă sunt *contrastele dinamice* pe care le cultivă Celibidache, dacă s-ar putea spune, *în relație cu tăcerea*. Pare absurd, muzica fiind alcătuită bineînțeles din sunete. Ceea ce urmărește de fapt Celibidache este să obțină un contrast între *sunet și o perioadă de tăcere* a cărei durată variază în funcție de textul muzical. Contrastul acesta e *dinamic* fiindcă, după perioada de tăcere, urmează un crescendo al cărui efect auditiv este amplificat tocmai de perioada de tăcere anterioară. Schimbările de tempo, uneori dramatice, operate în vederea obținerii contrastelor, se răsfrâng asupra vibrației și sonorității simfonice, asupra percepției la ascultător. Prin astfel de schimbări de tempo muzica se debarasează de aparatul ei uneori greoi, ceea ce face pe unii critici să spună că la Celibidache muzica e *pură*. Altfel zis, fenomenul căutat de Celibidache *afectează durata de execuție*, ceea ce e adevărat dar și empiric, ca exprimare. Piesa durează mai mult ca de obicei, nemulțumind pe cei ce pun virtuozitatea tehnică înaintea artei. *Temo-ul nu depinde de metronom, ci de calitatea și de tipul elementelor muzicale în discuție, care trebuie condensate. E un catalizator al fenomenelor muzicale...*

VAM – Simfonia a VI-a de A. Bruckner, cu Münchener Philharmoniker – 9,33 min.

În era noastră a supervitezei, a violenței, a tumultului brutal, a bombardamentului informațional, apariția la pupitrul a lui Celibidache, ponderat, gânditor, interiorizat, *irită pe epigoni*. Ei îl socotesc demodat, absurd. În realitate, *el este ceea ce ar fi un chietist modern, un dirijor chietist*. Adept al modului Zen de gândire, budist prin convingere, el e un discipol al lui Sai Baba și se consideră un *nou gnostic*. La întrebarea, *Ce stă la baza gândirii?*, Celibidache va răspunde, *Realitatea!*

O altă *axiomă a Maestrului - Dirijorul nu este neapărat muzician, dar el poate să fie și muzician. Un om care face ordine în orchestră, pentru ca instrumentele să cânte deodată, să nu devină nici unul prea strident și să ia naștere o oarecare funcție muzicală - asta însă nu înseamnă muzică. Este doar premisa care face posibilă nașterea muzicii*, susținea Sergiu Celibidache. În opinia sa muzica nu este, ea devine, muzică, ea trebuie lăsată să ia naștere. Și ea ia naștere și se consumă în momentul respectiv, de fiecare dată din nou. Acesta este și motivul pentru care Celibidache a detestat înregistrările, discurile fiind pentru el doar niște *clătite cântătoare*. El s-a opus cu vehemență comercializării muzicii. *Un disc nu face decat să strice, pe disc se păstrează tot numai esențialul nu.* Totuși el a permis unele înregistrări video, după perioada marilor împliniri profesionale, mai cu seama cele cu simfoniile bruckneriene, care atestă acea interacțiune dintre dirijor și orchestră sau același idee spusă mai sugestiv - *Discul nu poate fi muzică vie, după cum fotografia nu poate fi omul viu pe care îl reprezintă etc.*

Sau alte gânduri încărcate cu multă înțelepciune: *Grădina Domnului e nesfârșită și întotdeauna roditoare iar muzica va face parte permanent din ea; Muzica este transcendența senzațiilor sonore și nu sunetul; Notele sunt vehiculele muzicii, și muzica nu face altceva decât să le slujească pe ele, ca vorbirea de sunetele alfabetului sau pur și simplu - Muzica ești tu ! Trebuie să o ai în cap, în inimă, în oase, adică să treci de la citirea și execuția notei la gândirea ei, să trăiești gândind.*

Vrăjitorul în frac ne-a lăsat moștenire imaginea unui om care a trăit pentru muzică și prin muzică, făcând și dăruind adevărata muzică.

Pentru ca personalitatea marelui muzician să fie redescoperită, în anul 2002 s-a înființat la München *Festivalul Sergiu Celibidache*, organizat de Fundația care poartă numele marelui dirijor. Manifestarea a inclus concerte, cursuri de interpretare, simpozioane și prezentări de film, concentrate în jurul multiplelor fațete ale personalității muzicianului român. Dirijorul Mark Mast, discipol al *Maestrului* a fost numit din 2001 administrator general al *Fundației Sergiu Celibidache*. În 2004 a avut loc ediția a doua a Festivalului, tot la München iar după doi ani, în 2006, la Iași.

Pentru realizarea acestui festival au colaborat *Sergiu Celibidache* Stiftung München, Ministerul Culturii și Cultelor, Universitatea de Arte *George Enescu*, Filarmonica de Stat *Moldova* din Iași, Mitropolia Moldovei și Bucovinei.

Sub titlul *Sergiu Celibidache, din nou acasă*, Festivalul și-a propus ca la aniversarea a zece ani de la dispariția sa, Iașul să își amintească de el, să se apropie mai mult de el și să încerce să îl cunoască. Au fost invitați elevi ai *Maestrului* - dirijorii Enrique Garcia Asensio și Mark Mast care fac parte din Fundația müncheneză și din partea Fundației Sergiu Celibidache din București au fost prezente pe scena Filarmonicii ieșene Cvartetle *Voces* și *Ad libitum*, corul și orchestra iar fiul său Serge Ioan a prezentat filmul *Grădinile lui Celibidache*, coloana sonoră având numai simfonii bruckneriene, adorate de *Vrăjitorul în frac* toată viața sa.

Programul concertelor au cuprins:

- Armando Blanquer – *5 Invențiuni pentru orchestră* – primă audiție
- Anton Garcia Abril - *Celibidachiana* – primă audiție
- P.I.Ceaikovski – Simfonia nr.2, în do minor
- F. Mendelssohn Bartholdy - Octetul de coarde
- George Enescu - Octetul de coarde op. 7
- Sergiu Celibidache - *Taschengarten* – Grădina de buzunar, compusă în 1978 – primă audiție în România

- Anton Bruckner – Simfonia a IV-a în Mi bemol major

De ce în *scrumul mării ardere moldovene*? Pentru că ...*Iașul mi-a dat ceva care la început m-a ajutat să devin om, și după aceea, într-adevăr, să pot ieși cu ușurință din labirintul îndoielilor. Și când a fost vremea să iau hotărâri mari, le-am luat ca ieșean, adică cu înțelepciune moldovenească. Deci am fost marcat din copilărie și adolescență de Iașul care, natural, a fost oxigenul tuturor, ne mărturisea Maestrul.*

2008 este anul când ar trebui să fie a patra întâlnire în cadrul Festivalului münchenez cu marele Celi, al nostru - al românilor, al nostru - al ieșenilor...poate totuși...*Sergiu Celibidache*-va fi-din nou acasă...

IUBIT ȘI CONTESTAT,
SERGIU CELIBIDACHE
A IUBIT DAR A ȘI ... CONTESTAT

BIBLIOGRAFIE

- CELIBIDACHE, Ioana - *Sergiu, altfel...* București, Editura *Domino*, 2005;
- CELIBIDACHE, Sergiu - *Scrisori către Eugen Trancu-Iași*, București, Editura *Ararat*, 1997, ediție îngrijită de Fabian Anton, reeditare – Cluj-Napoca, Editura EIKON, 2003;
- COSMA, Viorel - *Interpreți din România* Lexicon, Vol. I (A-F). București, Editura *Galaxia*, 1996, pg.130-136;
- COSMA, Viorel - *Sergiu Celibidache – Concertul de adio*, București, Editura *Arc* - 2000;
- DEDIU, Constantin - *Mari personalități, altfel decât sunt îndeobște cunoscuți. Din culisele muzicii*, Iași, Editura *Junimea* 1980;
- DELAVRANCEA, Cella - *Un mare dirijor: Sergiu Celibidache*, în *Arpegii în ton major*, București, Editura Muzicală, 1970;
- GAVRILĂ, Silviu - *Interviu cu Sergiu Celibidache* în *Contemporanul*, București, nr. 6, 10 II 1978;
- GAVRILĂ, Silviu - *Maestrul răspunsurilor imparabile*, în *Contemporanul*, București, 2, nr. 9, 2 martie 1990;
- HOFFMAN, Alfred - *Sergiu Celibidache et la magie de la musique*, în *La Roumanie*;
- HOFFMAN, Alfred - *Repere musicale*, București, Editura Muzicală, 1979;
- HOFFMAN, Alfred - *Orizonturi muzicale*, București, Editura Muzicală, 1974;
- MIOLI, Piero – **DIZIONARIO DI MUSICA CLASSICA** – Della origini a oggi gli autori, le scuole, gli esecutori, le musiche – Milano, Editura *BUR-Dizionari* - RCS Libri S.p.A., 2006, Volume prima A-L, pg. 377;
- PASCU, George * SAVA, Iosif - *Muzicienii Iașului*, București, Editura Muzicală, 1987;
- PARIS, Alain - *Dictionnaire des interprètes*, Paris, Editura *Laffont*, 1982(ed. I), 1985 (ed. II), 1989, (ed. III);
- RĂDULESCU, Alexandru * SAVA, Iosif - *Dirijori români, amintiri în colocviu 2*, București, Editura Muzicală, 1985 ;
- SAVA, Iosif - *Pentru mine nu e important ce gândește lumea despre mine. E important ce gândesc eu despre ea!*, *Spectacolul Muzicii*, București, 1, 5, 22. III.1995;
- SAVA, Iosif – *Orașul lui Celibidache*, în *Spectacolul Muzicii*, București, 1, nr.21, din 12.VII. 1995;
- SAVA, Iosif – *Sergiu Celibidache și dezvăluirea marilor sensuri ale artei muzicale*, în *Muzica*, București, 33, nr.2 (365), 1983;
- SAVA, Iosif * VARTOLOMEI, Luminița - *Dicționar de muzică*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1979, pg.42 ;
- SCHREIBER, Wilhelm - *Lieber Herr Celibidache* Zürich/St. Gallen: Edition Musik & Theater, 1988;
- UMBACH, Klaus - *Celibidache – celălalt maestru*, București, Editura *Ivaldi*, 1998;
- *** La revista di musica *PIANO TIME*, **CELIBIDACHE** vivere la musica, Anno V – N. 54 settembre 1987, Milan
- *** **Grove's Dictionary of Music and Musicians**. Vol. 2. London: Macmillan, 1954;
- *** **Dicționar de termeni muzicali**, București, Editura științifică și enciclopedică, 1984;

IGOR STRAVINSKI

Prof. Luiza Ioan Potoroacă
Liccul Teoretic Alexandru Cuza Ioan Iași



"Opera unui compozitor este încorporarea sentimentelor sale și, firește, ea le poate exprima sau simboliza chiar și când compozitorul nu este copleșit de asta."

I. Stravinski

Personalitate importantă a secolului al XX - lea, Igor Stravinski este compozitorul a cărui creație a marcat hotărâtor evoluția și dezvoltarea muzicii. Modernitatea lucrărilor sale, fundamentată pe diverse orientări stilistice, determină contemporaneitatea să îl considere fenomen unic al istoriei muzicii.

Marea lui capacitate de invenție i-a permis trecerea cu o neobișnuită ușurință de la complexități ritmice, modale, politonale, desprinse din melodia folclorică, la cele mai variate structuri muzicale preclasice și clasice, ajungând până la descoperirile din domeniul jazz-ului și ale muzicii seriale, dar care poartă pecetea stilului său individualizat și conferă ineditul concepțiilor sale estetice.

În cercetarea „fenomenului Stravinski”, conform celor spuse de Vasile Iliuț⁵³, muzicologii au stabilit două periodizări ale creației sale:

- 1) geografică, după locul unde a trăit și creat compozitorul - Rusia, Elveția, Franța, America;
- 2) stilistică - folclorică, neoclasică și serial dodecafonică⁵⁴.

De-a lungul anilor, însă, Stravinski a evoluat în mod uluitor. Din 1911 până la sfârșitul celui de-al doilea război mondial a fost liderul necontestat al avangardei muzicale, recunoscut prin consens drept cel mai mare compozitor în viață. Pentru public a rămas apostolul modernismului. Colegii îl considerau cel mai precis și mai desăvârșit tehnician al vremii.

Începuturile creației sale au fost influențate de tradiția muzicii ruse și europene (Ceaikovski, Glazunov, Rimski-Korsakov, Wagner, Debussy)⁵⁵.

*"Cunoștințele tehnice pe care le-am dobândit sub îndrumarea lui Rimski-Korsakov, scrie Stravinski în Cronicele vieții mele (1935), mi-au dat o bază solidă de o valoare incalculabilă, cu care am avut mai târziu posibilitatea să stabilesc și să dezvolt meșteșugul meu. Indiferent despre ce domeniu este vorba, nu există un singur drum pentru un începător: el trebuie să accepte o disciplină din afară, dar numai ca un mijloc de a deschide drumul și a se întări pe sine însuși, în metoda sa personală de a se exprima."*⁵⁶

⁵³ Iliuț, Vasile - *De la Wagner la contemporani*, Editura muzicală, Buc., 1998, vol. IV, pag. 96

⁵⁴ În mare cele două periodizări se suprapun: rusă - folclorică; elvețiană și franceză - folclorică și neoclasică; americană - neoclasică și serial dodecafonică

⁵⁵ Vlad, Roman - *I. Stravinski*, Editura muzicală, Buc., 1967, pag. 16

⁵⁶ Varga, Ovidiu - *Orfeul Moldav și alți sase mari ai sec. XX*, Editura muzicală, Buc., 1981, pag. 173

Perioada folclorică, amplu reprezentată, se remarcă însă prin muzicile la baletele lui Serge Diaghilev, lucrări în care Stravinski evoluează spectaculos: Jar Ptita (Pasărea de foc, 1909), Petruska (1911) și Le sacre du printemps (Ritualul primăverii 1913).

Prietenia lui Stravinski cu Serge Diaghilev, conducătorul stagiunilor de balet ruse din Paris, a avut un rol important. Prin intermediul legăturilor de creație cu acesta, Stravinski ia contact cu reprezentanții de frunte ai intelectualității franceze, precum și cu alte personalități muzicale aflate la Paris, ca de pildă: Debussy, Ravel, Enescu, de Falia, Satie, Matisse, Picasso, Cocteau, Gide, cu unii dintre ei stabilind ulterior și colaborări de creație sau interpretative.

După cele trei balet pe care le-a scris pentru Diaghilev între anii 1910 și 1913 la Paris, nimeni nu mai avea vreun dubiu cu privire la talentul lui.

Pasărea de foc, prezentată în premieră la 25 iunie 1910, l-a făcut vestit peste noapte pe tânărul compozitor în vârstă de douăzeci și opt de ani, așa cum precizase Diaghilev cu o zi înainte de spectacol. Muzica s-a dovedit a fi mult mai îndrăznească și mai originală decât orice altă lucrare și toata lumea știa că se afla în fața unui compozitor neobișnuit.

Însă tot acest entuziasm a fost diminuat odată cu Ritualul Primăverii din 29 mai 1913. Coregrafia a fost realizată de Vațlav Nijinski iar premiera a stârnit unul dintre faimoasele scandaluri din istoria muzicii, pentru că nici unul dintre ascultători nu era pregătit să asculte o partitură cu asemenea disonanțe și ferocitate ritmică atât de complexă în structura sa orchestrală. Dar lucrarea a fost considerată, mai târziu, unică atât în ansamblul creației stravinskiene, cât și în ansamblul muzicii universale din prima jumătate a secolului al XX-lea, adevărat punct de cotitură în evoluția muzicii contemporane.

Așa cum reiese din aceste lucrări, elementul ritmic devine foarte important în creația sa, Stravinski fiind unul dintre reprezentanții de frunte ai motorismului în muzică. Ritmul reprezintă unul dintre principalele mijloace de expresie, de potențare a conținutului artistic, de manifestare originală și distinctă a personalității creatoare. Așa cum remarcă Constantin Rîpa⁵⁷, principiile sistemelor ritmice primitive (*rubato si giusto*) preluate din folclorul rus, sunt exploatate în cadrul unei muzici tonal - funcționale. Stravinski realizează surprinzătoare asimetrii și utilizează mai multe forme de accent : timbral, dinamic și metric-alternativ.

Orchestrația se caracterizează prin exploatarea tuturor resurselor timbrale, prin lărgirea posibilităților tehnice și expresive ale diverselor instrumente (combinații fascinante de timbruri care, prin culoarea lor vie, creează o arie largă de expresii, de la diafan și până la grotesc). Dinamica, în continuă schimbare, trece de la nuanțe subtile (ppp) la sonorități foarte ample (fff), la accente marcate care provoacă deritmări, la sublinieri expresive.

Din noul conținut tematic exprimat prin intermediul acestor complexe elemente de limbaj, se formează structuri arhitectonice elastice, adecvate dramaturgiei, idei de muzică de balet.

„Aș defini prin urmare *"stilul barbar"* al perioadei ruse stravinskiene ca un angrenaj care funcționează în plan morfologic ca și în plan estetic, prin triplul mecanism al simplificării - exacerbării - distorsiunii, pe care compozitorul îl edifica prin *"joc"* și citare, creând prototipul unui expresionism *"cool"*, detașat, de natură eminamente non-emoțională.

Violența „rece”, *"oscilația între violență și ironie"* sau paradoxala lor simbioză |...| ca și caracteristicile de limbaj prin care toate acestea se exprimă, nu a întârziat să se constituie în modele pentru componistica europeană a deceniilor 2 - 3... ”⁵⁸

Către sfârșitul perioadei ruse, Stravinski compune Trei poezii din lirica japoneză (1918), opera Privighetoarea după Anderson (1914), baletul Vulpea (1918), o poveste burlescă cântată și dansată, baletul pantomimă Povestea soldatului (1918) etc.

Formele clare ale barocului și ale clasicismului exercitau o mare atracție asupra minții logice a lui Stravinski. Astfel, preocuparea pentru contemporaneizarea trecutului muzical, a determinat apariția unor lucrări dintr-o nouă perioadă stilistică, cea neoclasică: Simfonii pentru instrumente de suflat în memoria lui Debussy (1920), Concertino pentru cvartet de coarde (1920), Octuorul pentru suflători (1923), opera bufa într-un act Mavra, după Pușkin (1922), opera-oratoriu Oedipus-Rex (1927), Simfonia Psalmilor pentru cor și orchestră (1930), Concertul pentru vioară și orchestră (1931) etc.

57 Rîpă, Constantin - *Teoria superioară a muzicii*, Editura Media Musica, Cluj, 2002, vol.II, pag. 10

58 Firca, Cl - *Modernitate și Avangardă în muzica ante - și interbelică a sec. XX*, Editura Fundației Culturale Române, Buc., 2002, pag.44

Această perioadă aduce un amestec de elemente stilistice vechi și noi: teme diatonice, cantabile, melodii cunoscute "împrumutate" din secolul al XVIII-lea, secțiuni recitative sau cele de tipul coralului gregorian sunt prezentate fie într-un ansamblu de maximă puritate stilistică, fie într-o ambianță armonică specifică, cu suprapuneri de secunde, canoane disonante, alternări de terțe ce determină ambiguitate modală, iar accentele de pe timpii slabi au rolul de a realiza simetrii metro-ritmice.

Același spirit de sinteză se manifestă și la nivelul armoniei, uneori clară, alteori echivocă, cu pendulări între diatonic și cromatic.

Structurile formale utilizate sunt, în general, asemănătoare celor clasice, având predilecția pentru tipul liedului tripartit, pentru tema cu variațiuni, în care se regăsesc pasaje în stil imitativ și chiar forme exclusiv polifonice, cum ar fi de pildă, fuga.

„Operele așa-zis neoclasice ale lui Stravinski i-au incitat pe contemporani prin trei aspecte:

- a) proverbiala inconstanță stilistică manifestată de la un opus la altul,
- b) caracterul heteromorf al muzicii, eterogenitatea limbajului/stilului (intersecțiile de surse și categorii stilistice) în cadrul uneia și aceleiași opere|...|,
- c) libertatea relației vechi-nou”.⁵⁹

Compozitorul rus a manifestat o relație specială cu creațiile anterioare: „Instinctul mă îndeamnă să recompun |...| chiar și lucrări de maestru |...| Tot ce mă interesează, tot ce îmi place, aș vrea să devină proprietatea mea.”⁶⁰

Neoclasicismul lui Stravinski a fost preluat și de alți autori iar anumite elemente ale limbajului său au pătruns în gândirea tuturor compozitorilor. Noile sale lucrări au fost considerate cosmopolite și în general abstracte. Fără îndoială că publicul nu a manifestat interes pentru majoritatea partiturilor neoclasice ale compozitorului, fapt de care era pe deplin conștient. Așa cum nota în autobiografia sa: „La începutul carierei mele de compozitor am fost foarte răsfățat de public. Dar am sentimentul foarte clar că în ultimii 15 ani, lucrările mele scrise m-au îndepărtat de marea masă a ascultătorilor. Lor le place muzica din Pasărea de foc, Ritualul Primăverii și Nunta și sunt obișnuiți cu limbajul acestor lucrări, astfel că nu se așteaptă să mă audă vorbind în altă limbă. Nu pot și nu vor să mă urmeze în progresul gândirii mele muzicale. Ceea ce mă mișcă și mă delectează pe mine, pe ei îi lasă indiferenți și ceea ce mai continuă să-i intereseze e total lipsit de interes din punctul meu de vedere”.⁶¹

Printre altele, Stravinski marca o ruptură totală cu romantismul. Omul și muzica lui erau cu totul antiromantici. În anii '30 s-a produs multă agitație când Stravinski a declarat că muzica nu trebuie „să exprime” nimic. Ani în șir, această afirmație i-a fost reproșată de tradiționaliști. Ceea ce a vrut el să spună era că muzica, prin însăși natura ei, nu poate exprima nimic altceva decât muzică. „Compozitorii combină note. Asta e tot”.⁶² Era o concepție neohanslickiană. Eduard Hanslick, în tratatul său Frumosul în muzică și-a întemeiat toată argumentația pe teoria potrivit căreia muzica reprezintă o artă complet abstractă, incapabilă să picteze tablouri sau să transmită altceva decât niște sentimente vagi. Stravinski nu a renunțat nici o clipă la convingerea lui că muzica este, în primul rând, formă și logică. „În momentul în care s-a desăvârșit construcția și s-a obținut ordinea, totul a fost spus...”.⁶³ Interesul lui principal a continuat să constea în structură, în textură, echilibru și ritm.

Asupra expresiei muzicii, Stravinski revine în anul 1962: „această afirmație privind expresia (sau non-expresia) este pur și simplu un mod de a spune că muzica este suprapersonală și super-reală și prin urmare mai presus de semnificațiile și descrierile verbale. Aceasta se îndreaptă împotriva concepției că un fragment muzical ar fi în realitate o idee transcendentală exprimată în termeni muzicali, cu implicația de *reductio ad absurdum*, că trebuie să existe o corespondență strânsă între sentimentele compozitorului și ceea ce el scrie. Opera unui compozitor este încoronarea sentimentelor sale și, firește, ea le poate exprima sau simboliza chiar și când compozitorul nu este conștient de asta.”⁶⁴

Metamorfizarea stilistică a lui Stravinski continuă și după stabilirea sa definitivă în Statele Unite ale Americii (1939), unde, cu un an înainte, susținuse la Universitatea Havard din Cambridge un ciclu de conferințe estetice reunite ulterior în volumul intitulat Poetica muzicală (1945). În cele șase prelegeri în

59 Firca, Cl. - op. cit, pag. 86

60 Vlad, Roman - op. cit, pag.87

61 Schonberg, Harold - Viețile marilor compozitori, Editura Lider, Buc., 1981, pag.467

62 idem

63 Vlad, Roman - op. cit., pag.94

64 Iliut, Vasile - op. cit., pag.96

care abordează probleme ale fenomenului muzical, ale creației muzicale, ale tipologiei muzicale, ale muzicii ruse și ale execuției și interpretării muzicale, Stravinski, într-un spirit polemic, ia atitudine împotriva wagnerismului, a modernismului libertin, făcând elogiul ordinii și dogmatismului.

Dar perioada americană ne mai rezervă suficiente paradoxuri stravinskiene. Abordând mai toate genurile, creația sa din această etapă se caracterizează printr-o diversificare stilistică contradictorie, recapitulativă și inovatoare, clasicizantă, extravagantă.

Începând cu anul 1952, Stravinski realizează "cea mai neașteptată dintre *vilteface-urile sale*, devine adept al dodecafonismului serial.⁶⁵

Timp de mulți ani, Stravinski n-a ascultat nimic creat de Schonberg. Dar după ce Craft l-a familiarizat cu muzica dodecafonică, spune într-un interviu în anul 1952, deși nu era interesat de muzica serială: "compozitorii seriali sunt singurii înzestrați cu o disciplină pe care o respect."⁶⁶

Și totuși, Stravinski a efectuat apoi un studiu aprofundat asupra muzicii lui Webern și a experimentat aplicarea unor elemente seriale în diferite lucrări, mai ales în *Canticum sacrum* (1955) și în baletul *Agon* (1957). În cele din urmă a compus cantata pentru soliști, cor mixt și orchestră *Threni* (1958) și *Piese pentru pian și orchestră* (1959), *Un jurământ o naratiune și o rugăciune* (1961) *Variatiuni în memoria lui Aldous Huxley* (1964) și *Cântece de recviem* (1966), toate lucrări de muzică serială.

Noua manieră de compoziție presupune utilizarea unor serii de 5, 6 sunete ca și a complexului dodecafonic într-o ambianță modală, din care elementul arhaic nu lipsește. Discursul sonor, prezentat în general într-o țesătură polifonică în forma canonului sau a fugii, este prelucrat variațional după principiul tehnicii dodecafonice prin inversare, recurență sau inversarea recurenței seriei, fie că este vorba despre un preludiu, passacaglie, gigă, sarabandă sau gagliardă.

Și în această perioadă, orchestrația rămâne unul dintre elementele importante ale structurii, cu mari posibilități de reliefare a expresiei sonore, bazată pe introducerea unor timbruri noi, de apartenență camerală, într-un joc rafinat, care o apropie de "melodia timbrurilor."

Dar muzica din *Threni* și din celelalte lucrări aveau același sunet, sunetul specific lui Stravinski. Nici un compozitor cu o personalitate așa de copleșitoare precum a sa, n-ar fi putut scrie dintr-o dată o muzică care să reflecte pe altcineva.

La Stravinski, totul demonstra ordine intelectuală. În anul 1916, scriitorul elvețian C.F.Ramuz, care lucra cu el la *Istoria soldatului*, se uita la masa de lucru a compozitorului rus și se mira. "Partiturile lui Stravinski sunt admirabile. Este în primul rând (în toate privințele și în toate sensurile cuvântului) un caligraf... Masa lui de lucru seamănă cu o trusă de instrumente chirurgicale. Sticlele de cerneală de diferite culori aliniate în ordine ierarhică, aveau de jucat un anumit rol în ordonarea artei lui. Se aflau la îndemână gume de șters de diverse forme și dimensiuni și tot felul de instrumente de oțel strălucitor: rigle, ascuțitori, bricege, un instrument special cu ruletă pentru trasat portative, inventat chiar de Stravinski. Îți venea în minte definiția lui St. Thomas: frumusețea este splendoarea ordinei. Toate paginile mari ale partiturilor erau pline de semne făcute cu cerneală de culori diferite - albastru, verde, roșu, două feluri de negru (obișnuit și de China), fiecare având o semnificație și un scop al ei, o utilizare specială: una pentru note, alta pentru text, a treia pentru traducere; una pentru titluri, alta pentru indicațiile muzicale. Din când în când, liniile rămase goale erau șterse și greșelile răzuite cu grijă."⁶⁷

În atelierul său, viața se învățea în jurul pianului. "Pianul însuși este centrul descoperirilor mele muzicale", scria Stravinski. "Fiecare notă pe care o scriu este verificată și încercată pe el, fiecare relație dintre note e analizată separat și ascultată de nenumărate ori."⁶⁸

Partiturile lui Igor Stravinski au fost calificate drept "intelectuale" într-un sens peiorativ. Nimic nu-l enerva mai mult decât criticile formulate la adresa intelectualismului său. Ce e rău în intelect? voia el să știe. Bineînțeles că este intelectuală, în sensul bun al cuvântului. Plăcerea provocată de ascultarea muzicii sale e determinată, în mare măsură, de participarea la procesele mentale ale unei minți admirabil organizate, o minte fascinantă, aforistică, o minte viguroasă.

Muzica lui Stravinski poate comunica foarte bine dar mai ales cu un anume tip de minte: receptivă la formă, tehnică, ritm, stilizare. Muzica lui Stravinski este opera unui mare logician.

65 Vlad, Roman - op. cit., pag. 121

66 Schönberg, Harold - op. cit., pag.470

67 Schönberg, Harold - op. cit., pag.467

68 idem

BIBLIOGRAFIE

ILIUȚ, Vasile - *De la Wagner la contemporani*, Editura Muzicală, București, 1998, vol.IV

VLAD, Roman - *I. Stravinski*, Editura Muzicală, București, 1967

VARGA, Ovidiu - *Orfeul Moldav și alți sase mari ai sec. XX*, Editura Muzicală, București, 1981

RÎPĂ, Constantin - *Teoria superioară a muzicii*, Editura Media Musica, Cluj, 2002, vol. II

FIRCA, Clemansa - *Modernitate și Avangardă în muzica ante si interbelică a sec.XX*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002

SCHONBERG, Harold - *Viețile marilor compozitori*, Editura Lider, București, 1981

SIMBOLIȘTII FRANCEZI CA SURSĂ PENTRU MUZICALITATEA BACOVIANĂ

Prof. Ioan Răducea
Colegiul Național de Artă Octav Băncilă Iași

Disoluția percepției figurative reprezintă un aspect esențial al poezilor simbolști.

Poetica acestora tinde să șteargă reperele lumii obiective, pentru a etala o stare de spirit confuză și plină de tensiune, pregătită pentru acte inițiatice. În această căutare a structurii inefabilului, muzica, prin aerul ei de logică sublimă, ajunge un reper de neînlocuit în toate aventurile imaginarului. Cunoscutul vers „*De la musique avant toute chose*”, al lui Paul Verlaine, lider al mișcării simboliste, alături de Stéphane Mallarmé, se constituie într-un imperativ riguros respectat, cu mențiunea că este vorba nu atât de fraza melodică, cât de muzicalitatea interioară, a conceptelor și viziunilor.

Proclamațiile simbolștilor au cîștigat curind și spațiul literar românesc. În articolul *Despre logica poeziei*, apărut în 1880, principalul promotor în epocă al noului curent, Alexandru Macedonski, identifica deja arta poezilor cu aceea a muzicienilor.

La G. Bacovia, cel mai important dintre simbolștii români, aspectul muzical al versurilor oferă o bună parte din coerența poetică. Din mărturisirile sale aflăm că momentul genetic al lirismului l-a găsit totdeauna într-un flux muzical: „Îmi place mult vioara. Melodiile au avut pentru mine influență colorantă. Întîi am făcut muzică și după strunele viorii am scris versuri.”⁶⁹ Ca să înțelegem ceea ce datorează Bacovia precursorilor săi simbolști se cuvine amintită remarca lui Tudor Vianu, care avertiza că forma inițială a textelor este aceea a unui poet mai estetic, mai livresc, mai dependent de modele poetice. Muzica bacoviană a evoluat și ea în același sens, către șocul senzației brute, prin dizarmonii, structurări informe, sonorizări barbare:

*Poezie, poezie...
Galben, plumb, violet...
Și strada goală...
Ori așteptări tîrzii,
Și parcuri înghețate...
Poet, și solitar...*

(Din urmă)

Elementele amintite nu anulează fluxul sonor al textelor, ci îl deplasează în sensul muzicii dodecafonică wagneriene. Alianța dintre vers și muzică este neconținut înnoită, pornind de la climatul simbolist în care poetul s-a format. De aceea devine utilă recunoașterea ecourilor pe care îl au, mai ales în poemele de început, modelele franceze.

Charles Baudelaire, poetul-cheie al modernității poetice, își organiza mesajul său în forma cristalină a sonetului, declarîndu-se încîntat de muzică la modul oniric („*La musique souvent me prend comme une mer*”). În epocă, Paul Verlaine afirmă că rima este un rău necesar în cadrul limbii franceze, limbă prea puțin accentuată, după părerea sa. În consecință, el exersează depășirea versului prin ingambament, alteori prin ruptura cuvîntului pe două rînduri („*pré/tend*”, „*quasi/ment*”), sau prin destructurarea unor sintagme. Verlaine concepe deja muzica drept o combinație între armonie și dizarmonie.

Nici Bacovia nu s-a lăsat prea multă vreme transportat de sonoritatea versului regulat. Fraza sa realizează efecte sonore pe care criticul Vladimir Streinu le numea „izometrie aritmică”⁷⁰ Ele sînt prezente încă din perioada de început, cînd poetul (care scrie din clasa a III-a gimnazială, parcursă de el în 1897-1898, la 16 ani împliniți) s-a preocupat „adînc” de Verlaine, Rimbaud, Baudelaire, Rollinat, Jean Moréas,

69 Cîntec tîrziu. Romanul unui poet. De vorbă cu G. Bacovia. Interviu realizat de I. Valerian, în *Viața literară*, 13-27 aprilie 1929.

70 Vladimir Streinu, *Versificația română modernă*, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 232.

pe care îi descoperă în colecția franceză „*Les hommes d'aujourd'hui*”. Volumul *Les Névreuses* de Maurice Rollinat constituia în acei ani cartea de căpătii a adolescentului Gh. Vasiliu (pseudonimul Bacovia apare prima oară în anul 1903). Într-un poem precum *Finis*, modelul evident este textul *La morte embaumée* din acel volum:

*J'enveloppai le corps d'un suaire de gaze,
Je dénuai ses longs cheveux,
Et tombant à genoux je passai de l'extase
Au délire atroce et nerveux.*

*Puis, dans un paroxysme intense de névreuses
Pesantes comme un plomb fatal,
Hagard, je l'étendis sur un long tas de roses
Dans une bière de cristal.*

Inventarul liric bacovian va reține din acest poem pletele lungi și răsfirate, delirul, nevroza, plumbul fatal („*Pesantes comme un plomb fatal*”), rozele, sicriul. Cu toate acestea, replica poetului nostru are altă tonalitate:

*Cadavrul impozant pe catafalcul falnic,
Sub gaza de argint visa în vasta sală...
Iar sinul ei pierdut în mortuara gală
Pe veci oprit, înmărmurise falnic.*

Pustiu...

*Departe, în cetate viața tropota...
O, simțurile-mi toate se enervau fantastic...
Dar în lugubru salii pufneau în râs sarcastic
Și Poe, și Baudelaire, și Rollinat.*

Eul liric stă sub enervarea fantastică a simțurilor. Spațiul unui coșciug, care marcase sfârșitul viziunii lui Rollinat, este spart aici de perspectiva infinitului: sala vastă, pustiu, departe. Accentul se deplasează de la simbolizarea morții la prospectarea subconștientului excitat de atmosfera morbidă. Comparînd cele două texte, se poate urmări trecerea efectelor sonore de la melodicitate la sonorizările expresionismului. Cele 14 ocurențe ale vocalei *a* în doar două versuri, frecvența asonanțelor vocalelor închise *i* sau *u* dau măsura acestui radicalism sonor. Cezura oscilatorie și prezența versului median liber se constituie în procedee cvasi-inexistente la anul 1900. Punctele de suspensie, indiciu al discontinuității interioare, prefigurează viitoare efecte de de structurare a frazei.

În poemul *Nocturnă*, tocmai armonia muzicală este pentru poet o sursă de neliniște și de dezechilibru:

*O, nu mai cînta, harmonie pribeagă
Că plîng, și nu știu unde să mă duc*

În timp ce Rollinat, în *La Musique*, păstra ideea muzicii ca tălmăcire și sporire de suspine și lacrimi:

*Quand les regret set les alarmes
Battent mon sein comme des flots,
La musique traduit mes larmes
Et répercute mes sanglots.*

Cei doi poeți manifestă aceeași slăbiciune pentru Chopin. În *Marș funebru*, Bacovia citează numele acestuia, asociat unei compoziții muzicale binecunoscute în epocă:

Lugubru marș al lui Chopin

Îl repeta cu nebunie...

Viața apare aici ca „*melodie funerară*”, redundantă și, nu mai puțin, dizarmonică, cu gemete, cînt amar și vînt ce „*fluieră ca țipătul de tren*”... Chopin, în textul omonim de Maurice Rollinat, este văzut ca un frate al genunii. Muzica lui este în doliu, dar plînge în acorduri, deși acorduri negre:

*Chopin, frère du gouffre, amant des nuits tragiques,
Âme qui fus si grande en un si frêle corps,
Le piano muet songe à tes doigts magiques
Et la musique en deuil pleure tes noirs accords.*

De la început, Bacovia se disociază de manierismul cantabil simbolist și, cu atît mai mult, de cel romantic. Sugestiilor muzicale verlainiene le corespund sonorități violente. Pe de o parte „*les sanglots longs /Des violons/ de l'automne*”, pe de alta plesnete, pocnete, scîrțîieli, gemete, țipete, urlete, dangăte de clopot. Bacovia a reținut ideea de armonie imitativă, de la Verlaine și de la alții, dar sonoritățile lui intempestive nu sînt familiare simbolismului. Ele deschid calea expresionismului.

Teoria instrumentalismului, elaborată de către Mallarmé și René Ghil, preluată la noi de Macedonski, promovează sugestia sonoră dincolo de semantică și independent de aceasta. În această perspectivă, Bacovia se distinge drept poetul marilor efecte sonore. Grupurile consonantice, sumbre, stridența vocalelor sînt dintre cele mai indicate în fixarea unor motive precum monotonia ori dezagregarea materiei. Destructurările progresive de la nivel sintactic și semantic au permis tăcerii să joace un rol capital în ecourile ideatice bacoviene.

MODERNIZAREA ÎNVĂȚĂMÂNTULUI MUZICAL ROMÂNESC DUPĂ UNIREA PRINCIPATELOR

Prof. Valentin Săsâiac
Liceul Teoretic *Ion Neculce* Tg. Frumos
Inst. *Axinia Sandu*
Școala *Garabet Ibrăileanu* Tg. Frumos

Scanned with CamScanner

*M*omentul de referință ce marchează începutul unei noi etape în evoluția învățământului în Principate, îl constituie emiterea "Legii instrucțiunii publice" din 1864 semnată de domnitorul Al.I.Cuza. Aceasta prevedea generalizarea obligativității, gratuității și egalității învățământului, organizat pe trei nivele: primar, secundar, superior. Astfel, din 1864, educația intra în formele institutionalizate, în școlile publice de diferite grade și înregistrează faza pe care o putem considera modernă. Ea este supusă legilor învățământului primar și secundar, planurilor de învățământ și programelor școlare. Aspectul surprinzător de progresist al acestei legi se va lovi din păcate de inexistența resurselor umane care să fie capabile de a o pune în aplicare. Lipsa unui corp didactic cu o pregătire muzicală corespunzătoare va fi o realitate prezentă încă mult timp în școala românească.

În contextual legii, însă, educația muzicală era inclusă în cele dintâi planuri de învățământ, alături de celelalte discipline de studiu de la prima clasă din ciclul primar până la ultima clasă de liceu, cu extensie în învățământul superior, unde în conservatoarele înființate la Iași (1860) și București (1864) se creau, celor interesați, posibilitatea aprofundării și perfecționării studiilor muzicale în diferite specializări pentru a deveni profesioniști în domeniu. Din punct de vedere al curriculum-ului, educația muzicală cunoaște în această perioadă două tendințe. Prima este păstrarea și continuarea tradiției, ce se va manifesta în seminariile și școlile de cântăreți bisericești, iar cea de-a doua în preluarea sistemelor europene importate, ce se va manifesta în școlile laice, în învățământul primar și secundar, de masă și particular.

Dacă învățământul muzical bisericesc atinsese deja un stadiu de dezvoltare și sistematizare până la acest moment, același lucru nu se poate spune despre învățământul muzical din școlile laice. Procesul de organizare și reformare al acestuia din urmă va fi destul de îndelungat, extinzându-se și în secolul următor, după cum vom încerca să prezentăm în cele ce urmează.

Tendința de importare și introducerea în școala românească a sistemului de învățământ muzical occidental se datorează în primul rând primilor profesori români sau străini, ce erau formați în școlile europene. Drept consecință, primele programe și manuale folosite în școala românească erau fie traduceri ale unor lucrări "franceze, italiene sau germane, recunoscute ca atare, sau nu, de către realizatori"*1, fie compilatii ale acestora.

Pentru a evidenția atenția acordată și nivelul preocupărilor privind învățământul muzical din epocă, fără a face o analiză sub aspect calitativ, menționăm lucrările apărute și autorii lor:

- 1850 – Gramatică de muzică vocală, pentru însușirea învățurii – Alexandru Petrinu (tipărită cu litere chirilice de revista "Albina" lui Gh. Asachi)
- 1860 – Principii elementare de muzică, Gheorghe Burada
- 1861 – Principii elementare de muzică, Benedetto Franchetti
- 1861 - Teoria muzicale elementare – Petro Mezzetti, litografiată la Iași
- 1864 – Principii generale de muzică europeană modernă, pentru trebuința școlarilor clasei de muzică vocală a Colegiului Național. Sf. Sava și a celor ce doresc să dobândească o dreaptă cunoștință a acestei arte – Ioan Andrei Wachman (tipărită cu litere chirilice)
- 1877 și 1901 – Principii de muzică – Teodor. T. Burada
- 1877 – Notiuni generale de Muzică, carte aprobată de Onor Consiliu Plenipotentiar al Instrucțiunii Publice pentru gimnaziile, liceele și conservatoarele din țară – Eduard Wachman
- 1877 – Cursul practic de Muzică vocală, pentru uzul gimnaziilor, școalelor normale și institut privat – Gavril Musicescu
- 1884 – Metodă pentru învățarea a cântului pentru uzul pensionarilor, școalelor normale și gimnaziilor din țară – George Mugur

- 1885 – Teorii elementare de muzica – N.Ghinea
- 1886 – Teorie elementara de muzica vocala – Ioan Ilarianu
- 1887 – Principii elementare de muzica pentru folosul claselor secundare, lucrare dupa mai multi autori moderni – Athanasie Verzeanu
- 1888 – Muzica copiilor pentru folosul clasei a II-a si a III-a – George Mugur
- 1890 – Metoda practica pentru muzica vocala , pentru usul scoalelor primare si secundare (tradusa in 1885 si 1890), C-tin Barcanescu
- 1890 – Teorie elementara a muzicii, George Bratianu
- 1890 – Essercitii practice si studii melodice pentru invatamantul muziceii vocale , lucrate conform programei scoalelor secundare – George Bratianu
- 1891 – Principii elementare de muzica vocala pentru scoalele rurale si primare urbane – Stefan Vasilianu
- 1893 – Notiuni din metoda practica de muzica vocala pentru scoalele primare – Dobre Stefanescu
- 1893 , 1897 – Curs elementar de muzica vocala pentru clasele I-IV, C-tin Cordoneanu
- 1894 – Abecedar musical, George Bratianu
- 1894 – Notiuni elementarii de Muzica pentru usul scoalelor primare conform programei oficiale (pentru elevi, clasele III-IV si pentru profesori), George Stefanescu
- 1896 – Elemente de teorie a muzicii – A.Sequens
- 1897 – Curs practic de Muzica pentru usul scoalelor secundare intocmit dupa mai multi autori – C.Ghimpeteanu
- 1899 – Curs teoretic – practic de muzica vocala pentru scoalele secundare ,clasa a IV-a, George Bratianu
- 1900 – Idem, clasele I,II,III
- 1901 – Curs practic de muzica vocala , Stefan Nanulescu
- 1902 – Cursul elementar de muzica pentru usul scoalelor in genere, C-tin Cordoneanu
- 1909 – Povatuitor la noul metod pentru studiul muzicii vocale in scoalele secundare, clasa I si a II-a
- 1910 – idem clasa a III-a si a IV-a *2

In paralel cu aceste manuale, unele dintre ele pur teoretice, au aparut diferite culegeri de studii, solfegii, dar mai ales cantece prin care se voia a se completa latura practica a invatamantului muzical, mult deficitar sub acest aspect.

Mentionam astfel de aparitii:

- 1868 – 60 Tablouri de lectura musicala dupa Ed. Batist, publicata de Ioan Cartu
- 1877 – 12 Melodii nationale, Gavriil Musicescu
- 1888 – Studii melodice pentru folosul claselor secundare, lucrare dupa mai multi autori moderni, Athanasie Verzeanu
- 1890 – Colectiunea de cantece pentru scoalele populare – Isidor Vorobchievici
- Netadata – Colectiunea de cantece frobeliene, Iulius Wiest
- 1890,1896 – Recreatiuni scolare, Grigore Teodosiu
- 1895 – Colectiunea de cantece pentru copii – Joarez Movila
- 1897 – Cantece scolaresti – Grigore Scorpan
- 1898 – 25 canturi pentru una, doua, trei si mai multe voci, destinate uzului scolilor, Gavriil Musicescu
- 1899 – Culegere de cantece pentru scolile lutherane din Ardeal, Frederick M.Reimesech *3

Prin lucrarile didactice mentionate, autorii au realizat intr-o buna masura implementarea unor continuturi identice cu cele din lucrari similare scolii utilitariste europene. "Adoptarea paradigmei europene in didactica muzicala romaneasca nu se limiteaza numai la manualele cu caracter teoretic, fie ele traduceri si compilari, ci se extinde si asupra materialului melodic, cuprinzand exercitii si solfegii intrate in practica scolara prin intermediul acestor lucrari cu destinatie didactica" *4

Insa meritul autorilor mentionati este ca au incercat , reusind in buna masura sa creeze resursele materiale (manuale) necesare desfasurarii procesului de invatamant muzical din scoala romaneasca, straduindu-se totodata sa le realizeze intr-o maniera cat mai accesibila insusirii citit-scrisului muzical de catre elevi.

Cat priveste adaptarea continutului muzical – practic al acestora la traditiile si specificul muzicii romanesti autohtone, a ramas din pacate doar la stadiul declarative.

Singura exceptie a facut-o Gavril Musicescu , caruia ii apartine prima incercare de introducere in invatamant a creatiilor din muzica romaneasca sau in spiritual acesteia pentru explicarea problemelor de teorie sau exemplificarea practica a acestora. Astfel, “ ... Musicescu deschide lista autorilor de manuale de muzica in care se simt contributiile autohtone, materializate in solfegii si exercitii originale” *5

Prin enumerarea succinta a acestor publicatii cu caracter si scop didactic, am cautat sa evidentiem intense preocupare ce s-a manifestat in aceasta perioada, privind sistematizarea, dar mai ales, gasirea unei strategii si metodologii cat mai corespunzatoare realizarii unui invatamant muzical in rezonanta cu traditia si profilul spiritual romanesc.

Daca la modul practic, acest deziderat nu s-a atins datorita continuturilor tributare metodologiei europene, in plan teoretic-conceptual insa, aceste publicatii didactice au creat primele premise ce contureaza traseul evolutiv al invatamantului muzical romanesc. Avand in vedere, asa cum s-a mentionat anterior, ca primii profesori de muzica au venit din apus, dar si faptul ca cei romani s-au perfectionat in marile Conservatoare europene (Berlin, Viena, Paris), explica introducerea si utilizarea didacticii apusene in scolile romanesti. Astfel, muzica nationala , populara si religioasa nu o regasim in manualele scolilor laice. Elevii una invatau in clasa, si alta cantau acasa. Aceasta realitate va fi inca multi ani o caracteristica a didacticii muzicale romanesti. Dominarea repertoriului apusean in practica muzicala scolara a fost sesizata oficial pentru prima data de Titu Maiorescu, care in “Programul invatamantului Institutului Vasile Lupu inaintat Ministerului la 17-18 Mai 1886 (el) prevede categoric deprinderi speciale pentru cunoasterea si transcrierea melodiilor nationale” . *6

Un an mai inainte , 1885, Gavril Musicescu sesizeaza inexistentia cantecului romanesc in scoala in articolul “Nationalism sau cantecele populare”, aparut in revista *Arta* in care afirma: “In scoalele speciale de muzica, nici vorba nu poate fi de cultivarea muzicii nationale. Ba mai mult, la productiunile acestor scoli se executa muzica de preferinta cu text strein” *7. Cert este , fapt deosebit de important, consideram noi, ca in scoala romaneasca, educatia muzicala se realize intr-un mod organizat , avand un loc in planul cadru al curriculum-ului national al epocii. Neajunsurile continuturilor stiintifico-practice si metodologice vor genera in mod firesc controverse, polemici si confruntari conceptuale ce vor determina pana la urma luari de decizii oficiale in legislatia timpului.

Mentionam in cele ce urmeaza, sintetizand elementele semnificative, demersurile personalitatilor ce s-au preocupat pentru initierea si realizarea reformei in invatamantul muzical romanesc, demersuri facute publice prin memorii si articole de presa.

- C-tin Barcanescu, fondator si conducator al revistei muzicale *Doina*, in articolul “Muzica in scoalele secundare” din 1885 , referindu-se la teoretizarea excesiva din manuale, scria: “ Muzica trebuie cantata iar nu vorbita, dupa cum se urmeaza prin scoalele noastre” , subliniind totodata “rolul cantecului asupra inteligentei copilului (..) absenta scolilor frobeliene si necesitatea perfectionarii pregatirii viitorilor educatori muzicali , preoti si invatatori ... (precum si n.a.) egalitatea disciplinelor scolare” *8, muzica figurand la aria “dexteritati” (n.a.)
- Ioan Costescu, maestru de muzica vocala la liceul Gheorghe Lazar si Sf. Sava din Bucuresti in “Memoriu asupra unora din cauzele care impiedica propasirea muzicii in Romania” inaintat Ministerului Instructiunii Publice in 1889 , argumenta necesitatea ca educatia muzicala sa fie incredintata doar celor implicate nemijlocit in aceasta activitate , respectiv “maistrilor de muzica de la scolile secundare , licee, scoli normale si seminarii” *9
- C-tin Cordoneanu, maestru de cant coral al Seminarului pedagogic universitar din Bucuresti, fondator si conducator al revistei *Romania muzicala* publica in 1897 o serie de articole sub titlul “Importanta muziceii in scoala din punct de vedere national , educativ si estetic-moral” din care citam cateva idei: “... rolul important pe care muzica il joaca in educatiunea natiunilor cere o cultura superioara (...) generatiunile tinere sunt in continua comunicatiune cu cea batrana , cu stramosii lor chiar, cu care simt deopotriiva frumosul reprezentat prin combinarea sunetelor care constituie muzica (...) educatiunea prin mijlocirea artelor si in special prin muzica (este) singurul mijloc ca generatiile viitoare sa se consolideze fiziceste si moraliceste” *10

Din citatul prezentat desprindem atat rolul cat locul educatiei muzicale in scoala si ideea realizarii acesteia apeland la creatia nationala romaneasca. De asemenea, in articolele sale, critica si alte aspecte din didactica muzicala contemporana lui, ca :

- in invatamantul primar, obiectul este ignorat din lipsa de pregatire a invatatorilor
- educatia muzicala sa se predea si in scolile de meserii , profesionale si comerciale

- cantecele din manuale sa fie cat mai accesibile si atragatoare

Mediatizarea acestor aspecte in publicatiile mentionate precum si alte demersuri in acelasi spirit ,era firese sa atraga atentia oficialitatilor. Anul 1898 constituie al doilea moment de referinta in istoria invatamantului romanesc prin introducerea "legii asupra invatamantului secundar si superior" de catre Spiru Haret, ministrul instructiunii publice. Momentul "marcheaza cea mai complexa legislatie referitoare la invatamantul romanesc promovand planuri de invatamant si programe de studii (precum si) regulamente pentru scolile primare, secundare si normale (...) Spiru Haret traseaza drumul viitor al invatamantului nostru dar si al educatiei muzicale care si-a gasit in el unul din cei mai autorizati sustinatori." *11

Astfel , in legea adoptata se vor face referiri si asupra invatamantului muzical, creandu-se astfel posibilitatea deschiderea programelor si manualelor atat spre cantecele nationale cat si spre noi sisteme metodologice. Aceasta lege creeaza cadrul de aplicare a "reformei propusa de Podoleanu si Kiriace (determinand) trecerea spre trecerea spre manuale in care cantece din ce in ce mai atragatoare si mai selectate pe criterii pedagogice si artistice iau locul solfegiilor sterile" *12

In anul urmator, 1899, se elaboreaza o noua programa analitica in care se prevede nu numai materialul teoretic distribuit pe clase ci si cantece si coruri pe una, doua si trei voci , incepand chiar din clasa I-a secundara. In acest sens , in 1901, Timotei Popovici , dupa ce sesizeaza in brosură "Cum se face invatamantul cantarii in scoalele noastre primare" abundenta cantecelem nemtesti si frantuzesti in repertoriul scolar, publica la Sibiu primele "Cantece de scoala" cu scopul declarat de a introduce cantecele populare in repertoriul scolar. Faptul ca lucrurile insa nu se schimbau , din neintelegerea conceptului , ori a confortului muncii de rutina, l-a determinat pe acelasi ministru sa emita la 28 august 1902 o circulara din care mentionam: " Scopul introducerii studiului muzicii in invatamant (doua ore pe saptamana ciclul inferior si o ora pe saptamana ciclul superior plus o ora ansamblu coral n.a.) nu este de a incarca pe scolarii nostrii cu niste cunostinte pur teoretice, ci de a-i invata sa cante si sa cante anume bucati de cele care sa aiba puterea de a-i misca (...) Va rugam dar, dom...maestru . ca in invatamantul Dv. sa introduceti in cea mai larga masura executarea de arii nationale , alese din cele de un caracter cat mai curat romanesc."*13

Probabil ca maestrii de muzica isi scuza conservatorismul in punerea in practica a deciziei ministeriale , acuzand lipsa culegerilor si a manualelor corespunzatoare acestui deziderat . Inclinam sa credem aceasta supozitie , deoarece chiar manualele elaborate de cei ce in plan conceptual au sustinut introducerea cantecele romanesc in scoala, erau din pacate sarace in astfel de continuturi. Cel care a incercat sa rezolve aceasta discrepanta a fost D.G.Kiriace. Aportul sau s-a materializat printr-o serie de colectii alcatuite din cantece populare , prelucrari si compozitii proprii in acest stil, ce au constituit un repertoriu scolar corespunzator sintagmei sale "cantece romanesti in scoala romaneasca" . Dintre acestea amintim: "Cantece si coruri scolare pentru uzul copiilor, Cantece si coruri pentru copii (aparute in publicatia saptamanala pentru copii si tineret "Lumea copiilor" in 1905), Culegere de coruri pentru voci mixte pentru uzul scoalelor secundare si al societatiilor corale" iar in 1991 , o colectie de cantece pentru scolile primare alcatuita si cu aportul lui Ghe. Cucu, N.Banulescu si N. Saxu.

" Activitatea lui Kiriace , inceputa in stilul inaintasilor si contemporanilor sai , se remarca de indata prin tendinta de prelucrare a melodiilor populare , nu numai pentru ansambluri ci si pentru formarea repertoriului de cantece scolare"*14

In privinta manualelor , lucrurile s-au schimbat mult mai greu . Semnalam totusi manualele pentru scolile primare realizate de Stefan Vasilian in care sunt introduce cateva cantece patriotice (1891); *Abecezarul muzical* al lui George Bratianu (1894) care include cateva cantece patriotice si religioase si *Cartea de muzica pentru clasa a IV-a secundara* realizata de Mihai Tamasescu si Vasile Soloveanu , in care sunt incluse cantece populare precuate pentru cor de Bazil Anastasescu. In evolutia calitativa a continuturilor , un loc important il ocupa manualele lui A.L.Ivela : 1904 – Curs complet de muzica vocala pentru uzul scoalelor secundare ,subintitulat, Solfegii si cantece dedicate claselor I,II,III,IV secundare; in 1909 acestea se reediteaza cu titlul "Manual de muzica vocala". In aceste manuale, A.L.Ivela introduce pentru prima data si piese din creatia muzicala culta europeana , precum si imnurile principalelor state europene.

In concluzie, epoca parcursa cuprinde doua etape distincte: prima, sub efectul reformei impuse prin legea A.I.Cuza,1864, iar a doua, sub efectul reformei impuse prin legea Spiru Haret,1898. Exprimandu-ne intr-un mod plastic, printr-un joc de cuvinte am putea spune: in prima etapa invatamantul

muzical s-a realizat dupa didactica europeana introdusa in scoala romaneasca iar in a doua dupa scoala romaneasca introdusa in didactica europeana. A doua etapa deschisa prin legea Spiru Haret va fi un proces de cautari , incercari, inovatii si dispute , intr-un cuvint o tranzitie ce va cuprinde aproape trei decenii.

NOTE

*1 Vasile Vasile, Pagini nescrise din istoria pedagogiei si a culturii romanesti, Ed.did. si ped.Buc.,1995p.109

*2,3,4,5 Op.cit. p.111, 112

*6 Breazul, George, Patrium carmen, Scrisul romanesc, Craiova ,1941, p.658

*7 Op.cit. p.603,604

*8,9 Vasile Vasile, Op.cit, p.119,116

*10 Op.cit. p. 117 aput Cordoneanu,C-tin , M., Importanta muziceii in scoala...rev. Romania muzicala , Bucuresti , an 8 , nr. 4, 15 februarie 1897 , p.25

*11,12 Vasile Vasile , Op.cit. p.99,167

*13 Brancusi, Petre, George Breazul si istoria nescrisa a muzicii romanesti, Ed.muzicala , Buc. 1976,p.210,211 aput Breazul, George, Un capitol de educatie muzicala , Cartea Romaneasca,Buc., 1936, p.40,41

*14 Breazul, George, Gavriil Musicescu, Ed.muzicala, Bucuresti,1962,p.100

LIEDUL ROMANTIC – FRANZ SCHUBERT ȘI ROBERT SCHUMANN

Prof. Corneliu Solovăstru
Colegiul Național de Artă Octav Băncilă Iași

Cuvântul *lied* este un termen din limba germană care semnifică în aceeași măsură

cântec, arie, melodie, fără ca între sensuri să existe o delimitare exactă. Liedul își are rădăcinile în creația minnesăngerilor germani și a trouverilor francezi din secolele XII – XIV. Precursori ale liedului sunt cântecele populare mai vechi, madrigalul, frotola, vilanella, aria, canzoneta, care beneficiază în majoritate de o tratare polifonică. Secolele premergătoare Romantismului, ca moment de referință în genului de lied în mod autonom, contribuie la afirmarea genurilor muzicale, care tind spre o mai mare diversificare. Astfel, se dezvoltă genul simfonic și o dată cu el gândirea timbrală, preocupările compozitorilor în această direcție fiind mai apoi exploatate în scriitura pianistică a liedului. De asemenea, apariția „operei seria” și „operei buffa” oferă un câmp larg de acțiune unor personaje aparținând unei tipologiei din ce în ce mai nuanțate, caracterizate prin mijloace muzicale care vor migra și în lied.

Un rol important îl are și muzica instrumentală care prin largirea repertoriului și a capacității tehnice a instrumentelor de redare a unui text de dificultate mărită, se pune în slujba redării unei palete de sentimente și culori de o expresivitate caracteristică genului de lied. Astfel se poate urmări evoluția gândirii compozitorilor în ceea ce privește relația text-muzică și deci modul în care elementele de organizare poetică se regăsesc în expresia muzicală. Acest gen vocal cu acompaniament poate fi definit ca sinteza dintre două arte majore, poezia și muzica, cea din urmă fiind reprezentată de componenta vocală și instrumentală. De aceea vom avea în vedere dezvoltarea fiecărei componente în parte și modul în care ele intră în interferență. Genul de lied nu face abstracție de formă, de factură armonică și melodică, sau de cerințele expresive ale textului. Termenul de *lied* are și o a doua semnificație, de structură formală. Forma de lied este hotărâtă în principal de caracterul strofic al cântecului și pornește de la forme simple spre forme complexe, evoluând odată cu gândirea muzicală. Privite schematic ele pot fi clasificate în formă monopartită, formă bipartită (simplă cu mică repriză, dublă sau complexă) și formă tripartită (simplă sau compusă), aceasta din urmă fiind considerată o formă intermediară între lied și rondo. Forma de lied, compusă din trei secțiuni – A, B și repetarea A-ului este o construcție ciclică, echilibrul fiind dat tocmai de repetarea în final a secțiunii inițiale. Forma de lied stă la baza genului omonim, având aici de a face cu un exemplu de interferență, ceea ce conduce în multe cazuri la accepciunea dublă a noțiunii. Bineînțeles, există și excepții – lieduri în cele mai variate forme – dar, chiar și aici, se pornește de la ideea contrastului tematic și a periodicității, care caracterizează forma de lied.

Timp de mai multe secole, Austria s-a dezvoltat asemenea unuia dintre numeroasele principate germane, fapt care a cauzat o strânsă împletire între tradițiile culturale ale celor două țări. Pe de altă parte componenta multilaterală a Austriei (legăturile numeroase cu Italia, Ungaria și țările slave), tradițiile religioase ale catolicismului, opera franceză și cea italiană au lăsat la rândul lor amprente considerabile în cultura austriacă. Aceste date vorbesc despre cadrul în care s-a născut creația lui **Franz Schubert** și despre influențele la care s-a expus. Muzica lui Franz Schubert este un lăstar al Vienei, la fel ca și valsurile lui Lanner sau ale lui J. Strauss (tatăl), deoarece el s-a sprijinit într-o măsură mai mare decât L. van Beethoven, W.A. Mozart, Cr. W. Gluck sau J. Hayden pe formele de gen caracteristice vieții muzicale din capitala austriacă. De aceea geniul compozitorului romantic vienez s-a manifestat înainte de toate în lied și miniatura instrumentală. Franz Schubert a fost exponentul noului tip psihologic al intelectualului din secolul al XIX-lea, tonul fundamental al muzicii sale constituindu-se din aspirația spre un lirism profund și din influența tradițiilor austriece în domeniul muzical.

Întrucât Franz Schubert era foarte sensibil și receptiv la poezie, aceasta a constituit principala sursă de inspirație pentru creația sa. Artistul nu era interesat de subiectele „raționale”, eroico-patriotice, didactice, religioase, pastorale, și nici nu agreea „glacismele galante” din poezia germană și austriacă de la mijlocul secolului al XVIII-lea. Sfera tematică a liedurilor sale este foarte variată: lumea sentimentelor intime, lirismul iubirii, imagini din natură și din viața cotidiană, legendele populare. Rămâne străin de

lirica dulceagă a romanței de salon și de idilizarea vieții rustice, tema sa preferată fiind cea liric psihologică deoarece el manifesta predilecție pentru tot ceea ce exprima imagini de natură, traiul cotidian al oamenilor simpli, drama singurătății, legendele populare, iubirea, dezamăgirea, revolta față de unele aspecte ale acelor vremuri și tot ce ținea de trăiri interioare intense. În întregime, acest conținut de idei de origine romantică este comunicat de Franz Schubert cu un admirabil realism, cu simplitate și subtilitate, astfel încât să fie accesibil oricui. Cantabilitatea predomină în compozițiile sale astfel încât unele teme instrumentale se numără printre cele mai remarcabile melodii conținute în lieduri. Referitor la acest aspect al stilului schubertian, Konen a afirmat: „dacă atunci când ne referim la Beethoven suntem în drept să spunem că gândea «în sonate», despre Schubert putem afirma că gândea «în lieduri»”. Crescut în climatul spiritual al romantismului, Franz Schubert a scris multe lieduri, gen muzical bazat pe melodii simple și pe imagini conturate de cântec. Franz Schubert dezvoltă liedul fructificând și elemente provenite din alte genuri muzicale, ca opera și simfonia, realizând modele ale genului.

Datorită originalității sale se poate spune că, dacă liedul n-ar fi apărut până la el, ca gen muzical, Franz Schubert l-ar fi inventat, deoarece forma de lied a rezonat cel mai bine cu personalitatea sa. Lui îi revine meritul de a fi inaugurat prin creația sa o temă artistică nouă și de a fi descoperit liedul. Cu mai mult de 600 de cântece, compozitorul vienez a ajuns la o asemenea perfecțiune artistică și profunzime, încât puțini sunt compozitorii demni de a fi comparați cu el. Referitor la acest fapt, Ch. Rosen a remarcat că liedurile lui Franz Schubert nu sunt legate de trecut decât prin „negație”: „Acestea le anulează pe toate cele precedente”.

Cele două mari cicluri de lieduri ale lui Schubert sunt „Frumoasa morăriță” și „Călătorie de iarnă” (ambele pe versuri de Wilhelm Müller).

Ciclul „Frumoasa Morăriță” („Die schöne Müllerin”) se deschide sugestiv cu liedul „Drumeție” („Das Wandern”) – deoarece personajul principal, dacă putem spune așa, pleacă în căutarea unei frumoase morărițe, ceea ce reiese și din titlul ciclului.

Acest lied are 5 strofe identice ca linie melodică. La mâna dreaptă avem formule de 4 șaisprezecimi, iar la stânga câte două optimi și optime cu punct urmată de șaisprezecime.

Mässig geschwind Op. 25

mf

Das

na - ră-i fi - nea de mo - ra - ri - na - ră!

Wan - dern ist des. Mül - lers Lust, das Wan - dern!

p

mf

Al patrulea lied din acest ciclu „Mulțumire pârâului” („Danksagung an der Bach”) este bucuria morarului de a fi însoțit de cel mai bun prieten al său, pârâul, în călătoria sa.

Etwas langeam

4

p *pp*

zi, a -
War es

cos - lea spu-neai, vo - ios po-vas-leai, cu di - pot, și cin - tec, zi, a - cos - lea, spu
al - so ge-meint, mein rau-schen-der Freund? dein Sin - gen, dein Klin-gen, war es al - so ge-

neai, zi, a - cos - lea, spu-neai?
meint, war es al - so ge - meint?

Al șaselea lied „Der Neugierige” („Curiosul”) este construit pe întrebarea adresată de morar pârlăiașului, și anume dacă morărlța îl iubește sau nu.

Langsam

6

p

*Nein-
Ich*

pp

*trob de ști - e floa - rea, nici ste - lei nu-i vor - base, Nici
fra - ge kei - ne Blu - me, ich fra - ge kei - nen Stern; sie*

p

*u - na nu pou - te să-mi spu - nă ce - a - tăt de mult do - resc.
kōn - nen mir - al - le nicht sa - gen, was ich er - fūhr so gern.*

Al optulea lied „Morgengruß” („Bună dimineața”) este în sfârșit întâlnirea cu morărița. Este unul dintre cele mai cantabile lieduri din acest ciclu.

Mässig

8

p

pp

Di-mi-noa - tă lu - nă, flo - ri - cea, De ce te tragi du -
Gu-ten Mor - gen, schö - ne Mül - le - rin! wo steckst du gleich das

pä per - dea, ori te as - cunzi de mi - ne?
Köpf - chen hin, als wär dir - was ge - sche - hen?

Al nouălea lied „Des Müllers Blumen” („Florile morarului”) arată că singurul prieten credincios al morarului va rămâne pârâiașul. Concluzia întregului ciclu este că morărița va iubi un vânător, iar morarul se va consola împreună cu cel mai bun prieten al său – pârâiașul.

Mässig

flori zim-besc lin-gă pi-rîu Cu ochi ca ce-rul a-zu-rie.
Bach viel klei-ne Blu-men steh'n, -aus hel-len, blau-en Au-gen sehn

La loc de frunte în galeria marilor figuri ale istoriei muzicii, se află omul și muzicianul Robert Schumann, care întruchipează pe romanticul german, așa cum cel francez este ilustrat de H. Berlioz, iar cel slav de Fr. Chopin.

În 1840 scrie primul ciclu de lieduri „Liederkreis” (pe versuri de Echendorf), ciclul „Dragoste și viață de femeie”, op. 42 (pe versuri de Chamisso), ciclul „Dragoste de poet”, op. 48 (versuri de Heine) și numeroase lieduri separate. El dezvoltă tradiția schubertiană oferind pianului o mai mare contribuție în configurarea imaginii. Succinte preludii, interludii sau postludii, încadrează partea vocală, comentând și completând instrumental imaginile textului poetic, tradus de linia vocală. Din noianul vieții sufletești, dragostea ocupă locul de frunte, dar Schumann nu se limitează la evocarea idilică a iubirii sau tristețea despărțirilor, ci creionează subtile analize psihologice.

Ciclul de lieduri „Dichterliebe” („Dragoste de poet”) are ca sursă poetică versurile lui Haine din „Lyrisches Intermezzo” în care găsește ecoul fidel al frământărilor sale, într-o expresie artistică de cel mai înalt nivel. Ciclul reprezintă o schemă narativă clară: primele lieduri („Im wunderschönen Monat Mai”, „Aus Meinen Tränen sprießen”, „Die Rosé, die Lilie” și „Wenn ich in deine Augenseh”) se leagă de nașterea iubirii, în următoarele două apare depărtarea spațială dintre cei doi îndrăgostiți și sentimentele pe care aceasta le trezește, următoarele șase („Ich grolle nicht”, „Am leuchtenden Sommermorgen” etc) exprimă suferința poetului izvorâtă din trădarea jurămintelor de către iubită, iar în ultimele patru lieduri se atinge culminația tristeții, chiar atmosfera de doliu, visul și ironia având rolul predominant. Eroul își găsește în finalul ciclului, în liedul „Die alten bösen Lieder” („Vechile cântece”) resurse interioare pentru a-și înfrunta destinul.

În primul lied („Im wunderschönen Monat Mai”), compozitorul ne prezintă atmosfera din luna mai a unui tânăr îndrăgostit. Acest lied este construit pe optimi și șaisprezecimi.

Медленно, нежно. Langsam, zart.

голос

Всѣмъ
мѣ

р-п.

я вѣ теплыхъ майскихъ дней ли-стокъ рас-крыл-ся
шимъ der-schö-nen Mo-nat Mai, als al-le Knos-pen

каж-дый,
зрѣ-етъ,

Liedul al doilea („Aus meinen Tränen sprießen”) ne arată dorința tânărului de a fi cu ființa iubită. El dorește să îi dea flori și să asculte cântecul privighetorii. În acompaniamentul pianistic predomină optimele.

Не скоро. Nicht schnell.

Це - то в ве - нок ду - шя стый на слез рас - цве - та - ет мо - их,
 Aus mei - nen Trä - nen sprie - ßen viel blü - hen - de Blu - men her - vor,

Al treilea lied („Die Rose de Lilie”) ne sugerează că tânărul iubea întâi crinii albi, trandafirii, porumbeșele și soarele și în cele din urmă tânăra fecioară. În acompaniamentul pianistic predomină șaisprecimile.

Водро. Munt.

И ро - сы, и ли - ли - а, солн - ца ок - я - нье, во
 Die Ro - se, die Li - lie, die Tau - be, die Son - ne, die

мне вы бу - ди - ли люб - ви меч - та - нье.
 liebt' ich ein - sel - le in Lie - bes - won - ne,

Al patrulea lied („Wenn ich in deine Augenseh“) prezintă dragostea dintre tânăr și ființa iubită.

Медленно. Langsam.

p

Вотре - ча - ю взо - р - чеи тво - их, и
 Wenn ich in dei - ne Au - gen seh, so

око - р - ный отоя в ду - шю за - тит; да -
 schwin - del all' mein Leid und Weh; doch

- рит не - то - ч - ный снз жж - вои мно по - це -
 wenn ich küs - se dei - nen Mund, so werd' ich

- луй го - ря - чий твой.
 ganz und gar ge - sund.

Liedul al optulea („Ich grolle nicht”) cântă neîmplinirea tânărului în dragoste.

Не слишком скоро. Nicht zu schnell.

Я не сер-жусь, я гно-ва в серд - це
 Я не сер-жусь, пусть больно но - от
 Ich grol - le nicht, mich denn das Herz auch

нет.
 грудь.
 bricht.

BIBLIOGRAFIE

BRUMARU, Ada - *Romantismul în muzică*, Editura muzicală, București, 1962

KONEN, V. - *SCHUBERT*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1961

GOLEA, Antoine – *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi* – Vol. I, II, Editura muzicală București, 1987

PASCU, G. BOȚOCAN, M. – *Carte de istorie a muzicii*, Editura Vasiliana, Iași, 2003

***Dicționar Explicativ al Limbii Române, Academia Română, Institutul de Lingvistică "Iorgu Iordan", București, Editura Univers Enciclopedic, 1998

***Larousse. Dicționar de mari muzicieni, traducere de Oltea Șerban - Pârâu, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000.

***Dicționar de termeni muzicali, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984

JARDINS SOUS LA PLUIE (ESTAMPES)

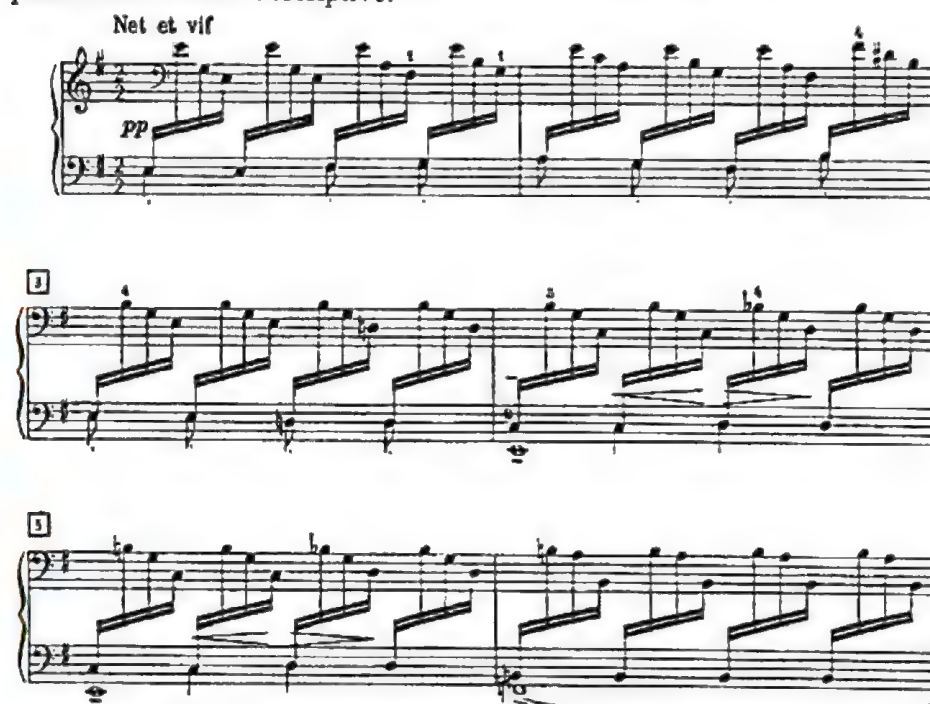
Lect. univ. dr. Ioana Stănescu
Universitatea de Arte George Enescu Iași

Precizia tactică strălucitoare a motivelor stilizate din *Jardins sous la pluie* aduce în prim-plan o manieră tradițională de pianistică, ce datorează mult *Clavecinului bine temperat* al lui J. S Bach, precum și virtuozității expresive a *Studiilor* lui Frederic Chopin.

În pofida uniformității de avansare, figurațiile dețin o mare forță sugestivă, creând cu ingeniozitate o adevărată pictură sonoră, un caleidoscop de lumini și umbre creat prin juxtapunerea unor variate culori tonale (minor, major, scara în tonuri, cromatic).

În același timp, descoperim „reflexii” ale concepției artistice inițiate de Hokusai și Hiroshige, în care măiestria tehnicii decorative se îmbină cu acea perfecțiune desăvârșită a formei de reprezentare.

Derivația naturalistă a titlului își regăsește corespondența de imagini în simplitatea mijloacelor utilizate, în care adevărate convenții sonore reprezentate de arabescurile figurațiilor de arpegii servesc cu plasticitate viziunii descriptive.



Exemplul 1 - *Jardins sous la pluie*, măsurile 1 – 6

Forma aridă de expunere ce o implică *toccata* se echilibrează cu naturalețea ecourilor celor mai populare cântece aparținând folclorului francez pentru copii *Dodo, l'enfant do* (măsurile 1 – 6) și *Nous n'irons plus au bois* (măsurile 75 – 82), a căror linii melodice își află stilizarea într-un *perpetuum mobile* plin de efervescență.

O amplă secțiune introductivă (A – m. 1 – 74), cu explorarea exclusivă a primului material tematic (măsurile 1 – 6), statornicește inițial culoarea sumbră de *mi minor* cu tendință spre modalul eolian, datorită mobilității pregnante a treptei a VII-a (*re# - re*), pentru ca ulterior să moduleze la *fa# major* (măsurile 27 –

33), *do minor* (măsurile 43 – 46), cu o „gravitație” puternică spre omonima majoră, și respectiv, *re \equiv major* (măsurile 50 – 52).

La nivel interpretativ, discursul solicită o perfectă claritate în modalitatea de execuție, realizată optim printr-un atac *non-legato*. Interpretul trebuie să își canalizeze efortul spre eludarea tendinței de opacizare a imaginii sonore. În același sens, Walter Giesecking recomandă în circumstanța primelor șase măsuri evitarea completă a efectului de rezonanță.¹

Odată cu măsura 37, discursul inițiază o textură sonoră structurată pe trei planuri evolutive, care necesită a fi conștientizate de către interpret și, ulterior, „individualizate” în planul execuției, printr-o frazare diferențiată a acestora.



Exemplul 2 - *Jardins sous la pluie*, măsurile 37– 38

Evoluția armonică a discursului marchează expresiv momentele esențiale ale tabloului descriptiv, subliniind climaxul primei secțiuni (*ff* – măsura 47) printr-o afirmare imprevizibilă a tonalității de *re \equiv major*, o „prevestire” a tonalității enarmonice de *do# major* care va debuta în secțiunea centrală ulterioară. Dinamica puternică este în mod considerabil amplificată de proiecția discursului în spațiul rezonant al registrului grav.



Exemplul 3 - *Jardins sous la pluie*, măsurile 43 – 48

În pasajele de tensionare și acumulare sonoră, se impune utilizarea unui efect mai amplu de rezonanță pentru a asigura o imagine sonoră fluidă, dar care, în același timp, să „conserve” transparența naturală a apei prin evitarea mixării progresiilor armonice.

Fragmentul investit cu o funcție de tranziție (*Animez et augmentez peu à peu* – animați și augmentați puțin câte puțin) se distinge prin noutatea spațiului armonic, cu pasajele sale în tonuri și tratările cromatice, care preced un scurt moment de acalmie. Figurația trilului lent, ce desfășoară o pedală *ostinato* pe dominantă de *sol#*, va îndeplini ulterior rolul de fundal sonor pentru expresia materialului tematic secund (**B** – măsurile 75 – 99) și, în același timp, va deține o importantă funcție sugestivă la nivelul viziunii conceptuale.

Exemplul 4 - *Jardins sous la pluie*,
măsurile 75 – 81

În procesul de circumscriere a secțiunilor constitutive aparținând structurii macroformale, care corespund în mod coerent diferitelor faze descriptive ale viziunii conceptuale, elementul agogic reprezintă un factor determinant. Astfel, tempo-ul inițial *Net et vif* (Clar și vioi, cu o recomandare metronomică de $\pm = 176 - 192$) se precipită în ultima parte a secțiunii introductive (*Animez et augmentez peu à peu* - animați și augmentați puțin câte puțin), pentru a reveni ulterior (*En se calmant* - calmându-se) la același indice valoric, dar într-o formă mai puțin riguroasă (*Tempo I moins rigoureux*), precum circumstanța oferită de imaginea lirică a secțiunii centrale. Episodul reexpozitiv poartă indicația reeditării aceluiasi tempo inițial, dar cu o nouă mențiune ce se adresează calității expresive - *mystérieux* (misterios), pusă în valoare în mod suplimentar de registrul extrem grav în care este plasat discursul. Coda apare proiectată în stilul virtuoz al unei cadențe, construind gradat o ascensiune culminantă și plină de exuberanță, cu aportul esențial al indicației *Tempo-en animant jusqu'à la fin* (tempo -ul animându-se până la final).

Investigațiile desfășurate de Richard Langham Smith pe baza manuscriselor lui Debussy atrag atenția asupra unei frecvente erori tipografice, potrivit căreia indicația de *cresc.* din măsura 86 apare plasată deasupra semnului *legato*, semnalând astfel o amplificare dinamică a ambelor planuri ale discursului. Biograful menționează intenția originală notată în manuscris, conform căreia Debussy, prin plasarea semnului *cresc.* în interiorul *legato* -ului, se adresează în mod exclusiv liniei inferioare.²

Exemplul 5 - *Jardins sous la pluie*, măsurile 85 – 89

Succedând cea de-a treia secțiune a lucrării (C – măsurile 100 – 125), cu revenirea primului material tematic (*si minor*) și o versiune comprimată a secțiunii introductive, **coda** (măsurile 126 – 157) afirmă punctul culminant al lucrării (*f – cresc. – ff éclatant*, strălucitor), moment conceput în raport cu regulile Secțiunii de Aur.

126 *Tempo-en animant jusqu'à la fin*

131

Exemplul 6 - *Jardins sous la pluie*, măsurile 126 – 133

În circumstanța construcției acestui climax sonor, Walter Giesecking recomanda menținerea aceluiași efect de rezonanță pe parcursul figurației arpegiale din măsurile 126, și respectiv, 133.³

Coda operează o recapitulare a celor două materiale tematice, reeditate în juxtaponere sau suprapunere, variind spațiul armonic al expunerii acestora (*mi major* – tema secundă; *sol# minor* – tema întâi în ipostază acordică).

Atmosfera optimistă și plină de vitalitate, la care contribuie în mod crucial tonalitatea de *mi major* a finalului, alături de fermitatea cadenței (măsurile 147 – 157) conturează acel tablou consacrat al naturii de după furtună, în care regăsim strălucirea scânteietoare a soarelui ce reflectă pe suprafețele umede, în timp ce picăturile de ploaie încă se mai alunecă de pe frunze.

NOTE

1. Joseph Banowetz – *The Pianist's Guide To Pedaling* (pag. 260): „Giesecking also wanted the openings of *Jardins sous la pluie* and *Minstrels*, to be played without pedal.” – „Giesecking dorea introducerea *Grădinilor sub ploaie* și cea a *Menestrelilor*, să fie interpretate fără pedală (de rezonanță).”
2. Richard Langham Smith – *Debussy Studies* (pag. 97): „Analogous misreadings sometimes iron out subtle distinctions between similar bars. A telling example from *Jardins sous la pluie* is shown in ex. 4.7, where Debussy's autograph dynamics clearly bring up first the left hand alone, then both hands to climax at bar 88. The engraver - who presumably viewed the visual difference between the two bars as accidental (and would not have liked the *crescendo* inside the slur, a grave violation of engraving rules) - simply averaged out the two bars, oblivious to the resulting distortion.” – „Erori similare încalcă uneori subtile distincții între măsuri asemănătoare. Un exemplu elocvent din *Grădini sub ploaie* este indicat în figura 4.7, unde însemnele dinamice originale ale lui Debussy subliniază în mod clar mai întâi mâna stângă exclusiv, apoi amândouă mâinile spre climaxul din măsura 88. Editorul – care după cât se pare a interpretat diferența vizuală dintre cele două măsuri ca fiind accidentală (și nu i-ar fi plăcut *crescendo* în limitele unei intenții reduse, o gravă violare a regulilor de tipărire) – a realizat o medie între cele două măsuri, neatent la distorsionarea rezultată.”

3. **Joseph Banowetz** – *The Pianist's Guide To Pedaling* (pag. 238): „At bar 126 of Jardins sous la pluie [...], Gieseeking suggested pedaling the lowest note of the arpeggio and holding it at least into the next bar. Then in bar 133 of the same piece, - Bring out the left-hand three accented quarter triplet notes and hold the pedal from the low E of the first beat for three bars.” – „La măsura 126 din Grădini sub ploaie [...], Gieseeking sugera să se pedelizeze începând de la cea mai coborâtă notă a arpegiului și să se mențină cel puțin până la măsura următoare. Apoi, în măsura 133 a aceleiași piese, - Subliniază cele trei sunete accentuate ale trioletului de pătrimi de la mâna stângă și ține pedala de la mi de jos al primului timp pe parcursul a trei măsuri.”

LEGENDA ISTORICĂ ÎN VIZIUNE MUZICALĂ

Ștefan Sebastian Ștribăț și Corin Bălan

Liceul Teoretic Dimitrie Cantemir Iași

Prof. coord. Adriana Turbatu

Gioacchino Rossini s-a născut în ziua de 29 februarie a anului 1792, în orașul Pesaro.

El este fiul trompetistului Giuseppe Antonio și al sopranei Anna Guiardini. Trăind într-un mediu artistic și dovedind înclinații muzicale, micul Gioacchino este îndrumat de părintele său să studieze pianul. La 14 ani, el scrie deja o operă, iar la vârsta de 15 ani devine elev al Liceului de Muzică din Bologna. Renunță la studii atunci când profesorul său îi spune că știe destulă carte pentru a putea scrie operă. În următorii aproape douăzeci de ani, Rossini scrie peste 40 de opere.

Rossini se va apropia de cel mai popular gen de operă, opera bufă, atât de iubit de public. Creația lui muzicală vine să redea strălucirea operei bufă care, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, încetase să atragă publicul după ce Paisiello și Cimarosa se retrăseseră. Nu numai opera bufă a avut de câștigat din activitatea lui Rossini, ci și opera seria. Rossini a reușit să se impună în viața muzicală a Europei, iar creațiile lui se mențin și astăzi în repertoriile teatrelor datorită inventivității melodice, a personajelor de coloratură care pun în valoare tehnica vocală a artiștilor.

Temele abordate în creațiile lui lirice sunt defectele umane și sociale, căsătoria, istoria. Prima sa operă este *Contractul matrimonial* care a văzut luminile rampei la Veneția în 1810 și s-a bucurat de succes, deși Rossini a adus orchestra în prim-plan, diminuând rolul soliștilor. În anul următor, publicul bolognez asista la primul triumf al lui Rossini cu *L'equivoca stravagante*. În 1812 urmează un alt succes *Scara de mătase*. În același an, Marietta Marcolini, o celebră cântăreță a vremii, care cântase deja în operele lui Rossini și fusese impresionată de talentul lui, îl recomandă Comitetului director al operei La Scala din Milano.

Faima muzicianului se răspândește, ajungând până la Neapole, orașul în care trăia Domenico Barbaia, proprietarul celor două mari teatre lirice. Acesta și-a dat seama de valoarea și potențialul creator al lui Rossini și s-a deplasat la Bologna pentru a-i oferi acestuia un contract. Rossini a acceptat imediat, fiind impresionat de termenii contractului, care îi oferea siguranță pentru un timp îndelungat. Prima operă scrisă pentru Barbaia este *Elisabeta, regina Angliei*, care s-a bucurat de un succes răsunător.

În urma acestui triumf, Rossini este invitat să scrie pentru Opera din Roma. Compozitorul scrie *Almaviva*, operă care se va numi puțin mai târziu *Bărbierul din Sevilla*. Această capodoperă a scenei lirice, scrisă în doar 16 zile, a încântat generații de spectatori prin comicul de situație și prin inegalabila inventivitate melodică. Interesant este ceea ce mărturisește Rossini despre această operă: „Întotdeauna aștept seara dinaintea premierei ca să scriu uvertura. Nimic nu-mi îmboldește inspirația mai tare decât un copist așteptând înfrigorat partitura și un impresar în anticameră smulgându-și disperat părul din cap. Cât despre *Bărbier*, am găsit cea mai grozavă soluție: nici măcar nu m-am obosit să-i scriu uvertura, am luat una gata făcută, destinată *Elisabetei*”. Au urmat alte succese ca *Cenușăreasa* și *Coșofana hoată*.

În anii următori Rossini scrie zece opere pentru Barbaia și în toate va străluci soprana Isabella Colbran. În 1822 Rossini se căsătorește cu frumoasa cântăreță și pleacă amândoi la Viena. Aici compozitorul îl întâlnește pe Beethoven și e neplăcut impresionat de starea materială precară a acestuia. În anul următor, cei doi soți revin în Italia, la Veneția, unde Rossini va scrie cea mai lungă lucrare a sa, *Semiramida*, primită de public cu ostilitate. După acest eșec, Rossini hotărăște să nu mai scrie nimic pentru italieni și se mută pentru totdeauna la Paris unde e primit cu entuziasm.

La Paris, centrul cultural al Europei la acea vreme, sunt montate câteva dintre operele compozitorului. Rossini compune *Călătoria la Reims*, o cantată dedicată încoronării regelui Carol al X-lea. Impresionat, acesta îi promite tot sprijinul său. Rossini este numit directorul Teatrului Italian din Paris, iar regele îi dăruiește un contract pentru zece opere. Prima operă din cele zece comandate este, de fapt, ultima lucrare pe care Rossini o va crea: *Wilhelm Tell*. Această capodoperă muzicală, inspirată din istorie, este compusă de Rossini în anul 1829. Wilhelm Tell este o legendă a istoriei, un simbol al eroismului revoluționar și patriotic. De numele legendarului erou se leagă un episod în urma căruia, se spune, că a luat naștere națiunea elvețiană. Prin actul său rebel, Tell a provocat revolta cantoanelor rurale împotriva dominației austriece, revoltă ce a stat la originea independenței și unificării lor. Eroul medieval, celebru pentru inegalabila sa iscusință și precizie în folosirea arcului cu săgeți, a rămas în istorie ca simbol al luptei pentru dreptate.

În secolul al XIV-lea, Elveția se afla sub dominație austriacă. Tiranul Elveției, Gessler, îi asuprea pe țărani supunându-i la mari și grele biruri, bătându-și în același timp joc de ei. Își puneă pălăria într-un par și obliga lumea să i se închine. Oamenii nu mai puteau îndura. Wilhelm Tell refuză să se închine pălăriei, iar tiranul Gessler îl arestă pentru nesupunere. Vrînd să-l umilească și ironizîndu-i talentul de arcaș, tiranul îi spune lui Wilhelm Tell că, dacă va reuși să țintescă cu o săgeată un măr pus pe capul propriului fiu, va fi iertat. Tell, fiind un bun țintaș, reușește să depășească proba dar, cu toate acestea este închis. Destinul face ca, în timpul unei furtuni pe lac, Gessler, aflat în pericol de a se îneca, să fie salvat de Tell. Cu toate acestea, tiranul a continuat persecuțiile. Tell n-a vrut să-și păteze mâinile omorîndu-l, însă, în cursul unei înfruntări, fiind nevoi să se apere, a trebuit să-l ucidă. Această întâmplare a dezlănțuit revolta elvețienilor care au reușit să scape de asuprirea imperială.

Evenimentul istoric, devenit legendă, a făcut subiectul dramei *Wilhelm Tell* a lui Schiller, după care Rossini a creat o operă cu același nume, în 1829, pentru opera din Paris. Uvertura operei conține patru tablouri. Mai întâi, un grup de cinci violonceli cântă durerea poporului asuprit, după care se dezlănțuie treptat o furtună care provoacă naufragiul de pe lac. Furtuna se potolește într-un târziu, urmând un tablou pastoral care redă poezia vieții sătenilor elvețieni. Se aud cântecele din fluier și din caval pe care le zic doi păstori dialogând de pe două coline. Urmează apoi cel de-al patrulea tablou, în care se aud semnalele de luptă urmate de calvacada biruitoare.

Opera *Wilhelm Tell* a fost apreciată de mulți muzicieni: Berlioz, Gounod, Bellini, Donizetti, Bizet, toți se pronunță în favoarea operei. Donizetti afirmă: „Actul întâi și al treilea au fost scrise de Rossini, dar pe al doilea l-a scris zeul muzicii.” Bellini socotește opera *Wilhelm Tell* o *Divina Comedie* a muzicii.

Uvertura operei rossiniene a devenit atât de populară, încât, peste mai bine de un secol, celebrul Walt Disney va realiza un excepțional desen animat pe muzica italianului. După această operă, Rossini s-a hotărât brusc să nu mai scrie muzică, iar posteritatea nu a găsit încă motivul acestei tăceri. Rossini renunță la creația dramatică, mulțumindu-se să asiste la succesul mereu crescând al *Bărbierului* și la declinul operi seria.

Muzicianul revine în Italia pentru o perioadă în care se va dedica reformării Liceului Muzical din Bologna și predării artei cîntului vocal pentru cei mai talentați elevi. În 1858, Rossini revine definitiv la Paris unde strălucește în saloane și se bucură de plăcerile vieții. La somptuoasa vilă de la marginea Parisului, Rossini oferea mese bogate, adevărate delicii gastronomice, prietenilor din lumea artistică a vremii. La 13 noiembrie 1868, Rossini se stinge din viață. La înmormântarea lui a participat toată lumea bună a Parisului, artiști, cîntăreți, pictori și poeți. La 20 de ani de la moarte, trupul lui Gioacchino Rossini va fi redat Italiei și reînhumat la Florența.

Rolul lui Rossini în istoria operei nu este numai acela de a continua ascensiv genul operei bufe. El are mari realizări și în cel al operei seria și totodată are meritul de a fi contribuit cu *Wilhelm Tell* la crearea „marii opera franceze” (în franceză, *grand opera*). În genul operei bufe, cea mai mare realizare alui Rossini rămâne *Bărbierul din Sevilla*. În genul operei seria – *Tancred*, *Othello*, *Semiramida*, Rossini conferind orchestrei roluri descriptive, realizând reușite picturi sonore.

De-a lungul timpului, *Bărbierul din Sevilla* și *Wilhelm Tell* s-au impus în repertoriile lirice, încît pe la 1950, Rossini era cunoscut doar pentru aceste două celebre opere. Astăzi, pe scenele din întreaga lume sunt interpretate toate operele rossiniene.

Rossini rămâne pentru posteritate cel mai simpatic personaj din galeria marilor compozitori. Jovial, supraponderal, de o lene proverbială, Rossini iubea muzica, mâncarea bună și viața. Se spune despre el ca era atât de leneș încât, dacă o foaie cădea pe jos în timpul procesului de creație, compozitorul nu se obosea să o ridice preferând să scrie alta. Despre Rossini, Beethoven spunea : „Ar fi fost un mare compozitor dacă profesorul său ar fi avut grijă să-l bată la fund când trebuie.” Acest comentariu, fără indoială, aproape părintesc, arată că Rossini, cu firea lui năstrușnică, reușise să câștige simpatia genialului compozitor. Gioacchino Rossini dovedește prin comentariile despre contemporani să-și dezvăluie umorul și fina ironie. Acesta afirmă că „Wagner este un compozitor care are momente minunate în muzica sa , dar sferturi de oră insuportabile.”

Gioacchino Rossini impune o nouă viziune asupra operei, în consonanță cu întreaga lui fire. El nu cade în capcana facilității sau rutinei, ci dimpotrivă este un inovator.

Oricare sunt temele abordate în creațiile lui lirice, glume sau sumbre drame medievale, arta lui Rossini rămâne marcată de ceea ce italienii numesc *vocalità*, adică folosirea vocii ca transmțătoare privilegiată a emoției.

BIBLIOGRAFIE

SBÂRCEA, George - *Rossini sau triumful operei bufă*, Editura Muzicală, București 1964

CONSTANTINESCU, Grigore - *Splendorile operei*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1995

Dicționar de mari muzicieni, Larousse, Editura Univers enciclopedic, București, 2000

BRATIN, Jack - *Calendarul muzicii univărsale*, Editura Muzicală, București 1966

ȘCOALA VIOLONISTICĂ, ÎN CONTEXTUL MUZICAL IEȘEAN

Conf.univ.dr. Maria Toronciuc

La Iași, începând cu a II-a jumătate a secolului al XIX-lea și până în zilele noastre, școala violonistică se constituie și își definește personalitatea, prin strânsa legătură cu activitatea învățământului de specialitate, care s-a instituționalizat, parcurgând câteva trepte de afirmare.

Cărturarul Gheorghe Asachi înființează, la 15 noiembrie 1836, *Conservatorul Filarmonic – Dramatic*, care, după o scurtă perioadă de funcționare prin subscripție publică, primește și o importantă sumă din partea Eforiei, conform aprobării Domnitorului Mihail Sturza.

După încetarea activității Conservatorului, în 1839, învățământul muzical s-a desfășurat cu intermitențe, timp de câteva decenii.

Aflat în cel de-al doilea an de domnie, Al.I.Cuza propune cărturarului Mihail Kogălniceanu, ministru ad – interim al Cultelor și Instrucțiunii Publice, în vremea respectivă, înființarea unei școli de muzică și declamațiune. Astfel, la 1 octombrie 1860, ia ființă *Școala de Muzică și Declamațiune*, al cărui Regulament de funcționare prevedea printre alte specializări și funcționarea unei clase de vioară, clasă ce a fost condusă onorific de Teodor T.Burada.

Trebuie amintit aici și faptul că, în perioada 1830 – 1860, la Iași, au concertat violoniștii de renume internațional Hess, E.Neumann, Artôt, J.Ghys, A.Arstein, Borer, dar și violoniștii români Gh.Burada, T.T.Burada, L.Wiest și E.Caudella, care preia și conducerea clasei de vioară, în locul lui T.T.Burada, plecat să-și desăvârșească studiile la Paris.

Multe din prevederile Regulamentului emis în 1860, nefiind puse în aplicare, comisia alcătuită din T.Maiorescu, N.Burghel și maiorul Herfnerescu, propune o reorganizare a învățământului artistic muzical și teatral.

Prin decretul nr.1312 din 6 octombrie 1864, domnitorul Alexandru Ioan Cuza aproba *Regulamentul pentru Conservatorul de Muzică și Declamațiune*, care a însemnat un pas înainte în ceea ce privește scopul instituțiilor de învățământ muzical și teatral, precum și a principiilor de funcționare și de desfășurare a procesului instructiv-educativ. Se observă o îmbunătățire a activității Conservatorului ieșean, în special din punct de vedere administrativ, datorată în primul rând bugetului acordat pentru funcționare. Se constată o creștere a numărului de discipline, dar și al cadrelor didactice (de la 6 – la 10), se alege un Comitet Muzical cu rol coordonator. În consecință, se observă și creșterea numărului de elevi, de la 38, în anul școlar precedent, la 100, în anul școlar 1864-1865. Sub conducerea directorului Francisc Serafim Caudella, care s-a străduit a crea o atmosferă de emulație și dăruire în activitatea de instruire a elevilor, succesele nu au întârziat să apară. La mijlocul anului școlar 1864-1865, comisia alcătuită din membrii Comitetului Muzical a constatat la examene, așa cum precizează Mihail Cozmei, „destule aspecte pozitive (clasa de *principii* condusă de P.Mezzetti a „*produs o impresie favorabilă*”; la clasa de violină condusă de Ed.Caudella, deși elevii nu au dovedit prea mult talent și progrese deosebite, s-a dedus că „*metoda e bună și profesorul cu siguranță*”)”. Se observă din aceste aprecieri faptul că la Iași începe a se impune în învățământul muzical o școală violonistică, care se va dezvolta an de an, iar cel care va contribui esențial la consolidarea și afirmarea acesteia, putând fi considerat *fondatorul școlii violonistice ieșene* și, implicit, la afirmarea Conservatorului ieșean a fost Eduard Caudella.

Eduard Caudella (1841 – 1924), fiul lui Francisc Serafim Caudella, format, mai întâi în familie, studiile muzicale fiind începute la Scheia cu tatăl său teorie și solfegii și Paul Hette vioară, le-a continuat apoi la școala violonistică berlineză și pariziană, elev al unor renumiți profesori și violoniști concertiști, precum Hubert Ries (Berlin), Lambert Massart și Delphin Alard (Paris) și perfecționat la școala belgiană a lui

Henry Vicuxtemps. A militat vreme de patru decenii (1861 – 1901), în calitate de profesor de vioară, pentru însușirea unei tehnici violonistice temeinice, care să fie pusă în slujba unor interpretări expresive, bazate și pe o bogată cultură muzicală. El însuși având o tehnică violonistică de mare anvergură, care i-ar fi putut asigura o carieră concertistică demnă de marii soliști ai timpului, Caudella era „adept al unor sonorități pline și expresive, așa cum apreciază George Pascu, unul dintre ultimii săi elevi, neîndurător și necruțător în privința acurateței intonației. Caudella, spre deosebire de stilul său romantic *fin de siècle* în compoziție, profesa un sobru și olimpiatic clasicism în privința artei violonistice”. Extrem de interesante și de valoroase, în ceea ce privește măiestria didactică a profesorului Eduard Caudella sunt, în continuare, observațiile fostului său elev: „Ceea ce aducea nou și extrem de valoros în învățământul violinei, remarcă George Pascu, era nu numai exigența tehnică și atitudinea sobră în execuții, ci acel climat de autentică muzică. Pianist de calitate, Caudella acompania elevii chiar atunci când executau simple game, dând multiple imagini muzicale și variind acompaniamentele la fiecare repetare. De asemenea, execuțiilor acelor anoste studii de pură tehnică le alătura câte un acompaniament pianistic atât de bogat, încât dinamiza elevii, emoționându-i, chiar atunci când executau cele mai simple arpegii. Această procedură profund artistică este rodul unei superioare concepții pedagogice izvorâte din multilaterală sa pregătire”. Totodată, Caudella, fiind el însuși compozitor și îndrăgind cântecul popular, s-a preocupat și de îmbogățirea repertoriului violonistic. „*Fantezia pe cântece populare românești și Reîntoarcerea în țară*, fantezie pentru vioară și pian, lucrări de debut în care domină stilul epocii – armonizarea facilă a cântecului popular și variațiile de virtuozitate – sunt totuși încercări meritorii pentru tânărul de atunci care se avânta să creeze un repertoriu nou. El este și autorul a două concerte pentru violină și orchestră, unul dintre ele fiind dedicat lui George Enescu”, consemnează, în continuare, George Pascu. Din păcate, mulți dintre elevii săi, violoniști remarcabili, nu au avut condițiile necesare pentru a se dezvolta ulterior și a se impune în viața concertistică, astfel că, pentru a se întreține, elemente de valoare, așa cum precizează George Pascu: „fie au luat calea muzicii de divertisment, fie calea profesoratului în centre mici ale țării unde și-au năruit toate speranțele. Un Ion Dimitriu, talentat și remarcabil violonist, a sfârșit ca uitat profesor într-un oraș ca Romanul de altă dată, alții ca Th. Budallă, Ilie Lazăr sau Vasile Gheorghiu au colindat țări europene în fruntea unui taraf sau unei orchestre *de salon*. Doar Ath. Teodorini și, mai târziu, Mircea Bârsan au putut face studii superioare în străinătate dedicându-se ambii carierei didactice. Antonin Ciolan, fost și el elev al lui Caudella, s-a îndreptat spre activitatea dirijorală, după ce făcuse parte din formații de cameră ca violonist sau pianist”. În afara activității de profesor de vioară, Caudella s-a preocupat intens de organizarea unei orchestre a Conservatorului capabilă să abordeze un repertoriu simfonic și de concert.

La 1 septembrie 1870 intră în vigoare un nou Regulament de funcționare a acestor instituții, care stabilește clar cele „trei domenii fundamentale ale învățământului muzical: *studiul muzicii vocale* (care cuprinde cântul și „declamațiunea lirică – în formularea de astăzi „clasa de operă”), *studiul muzicii instrumentale* (în componența căruia figurează ca subsecțiuni: pianul, instrumentele cu coarde și instrumentele de suflat), *studiul compoziției muzicale*”. Se constată astfel, în perioada 1870 – 1890, o vizibilă îmbunătățire a situației Conservatorului ieșean, atât din punct de vedere material, datorită subvențiilor care au contribuit la achiziționarea de material didactic (partituri, lucrări de muzicologie) și instrumente, cât și a spațiului de învățământ mai corespunzător. A existat, totodată, posibilitatea păstrării, dar și atragerii unor profesori de valoare, clasa de vioară fiind condusă, însă, în continuare de Eduard Caudella, care cultivă cu insistență repertoriul didactic bazat pe studiile de „Sitt, Kayser, Kreutzer”, cărora, așa cum am mai amintit, le adăuga un acompaniament pianistic bogat și deosebit de expresiv. În privința repertoriului individual, așa cum consemnează Mihail Cozmei, „Eduard Caudella nu este adeptul parcurgerii unui mare număr de partituri, în schimb insistă pe însușirea temeinică, minuțioasă a lucrărilor abordate”.

În septembrie 1893, când la vârsta de 52 de ani, primește decizia de numire în funcția de director al Conservatorului ieșean, Eduard Caudella, era o personalitate recunoscută și prețuită a vieții muzicale: profesor cu o îndelungată și prolifică activitate, dirijor și animator al vieții muzicale ieșene. Important este de remarcat faptul că, Eduard Caudella girează în continuare clasa de vioară, dar își pregătește și un continuator în persoana lui Athanasie Theodorini, care îi va succeda la această catedră după pensionarea sa, în anul 1901.

Athanasie Theodorini (1871 – 1927) s-a impus în viața muzicală ieșeană atât ca interpret, cât și printr-o fructuoasă activitate pedagogică. După studiile realizate, mai întâi la Iași, apoi în străinătate, este

numit în 1901 la catedra de vioară a Conservatorului ieșean, mai întâi profesor suplinitor, din 1904 devenind profesor titular. Foarte repede, Theodorini se va impune ca o personalitate de frunte a vieții muzicale ieșene, contribuind la creșterea exigenței artistice a manifestărilor muzicale, atât în producțiile interne, cât și în concertele externe. În ceea ce privește pedagogia viorii, așa cum este caracterizat în *Hronicul muzicii ieșene*: „... el este un demn urmaș al lui Caudella, fondatorul școlii violonistice ieșene. Format la școala germană, Theodorini este adeptul, ca și maestrul său, al execuției riguroase, punând accent asupra controlului sever al sonorității instrumentale. Deși în ceea ce privește convingerile sale pedagogice, ele se situau pe linia trasată de Caudella privind acuratețea tehnică și atitudinea sobră în interpretare, spre deosebire de profesorul său, care recomanda cântul non vibrato, Theodorini lăsa mai mult pe elevii săi să coloreze expresia violonistică și să dinamizeze discursul muzical prin dozarea judicioasă a vibrato-ului. În plus, el urmărea o programă analitică mai minuțios concepută, în sensul de a parcurge studiile tehnice în mod gradat, spre a ajunge pe nesimțite la un nivel tehnic ridicat”. Om de o deosebită delicatețe și bunătate, Athanasie Theodorini „trata elevii cu deosebită blândețe și afecțiune, metode sigure de însuflare a convingerilor sale și de transmitere a principiilor sale artistice”. Abilitățile profesionale, dar și natura calităților sale umane l-au impus pe Theodorini în sufletele tuturor celor care au lucrat cu el. Din păcate, caracterizat ca „fiind de la natură o fire timidă”, Theodorini nu a putut să-și învingă întotdeauna tracul de scenă, fiind nevoit să renunțe la cariera de concertist, rămânând doar la catedră. A făcut însă multă muzică de cameră, în formații de duo, cvartet sau de trio, dinamizând viața muzicală a Iașului. A cântat în cvartet cu artiști consacrați (celistul Moldrich), dar și cu elevi (violonistul M. Barbu și Jean Bobescu, violă), în duo cu tânărul pianist Antonin Ciolan. Într-o formație de trio, împreună cu profesorii Ilie Sibianu și Nicolae Theodorescu, Athanasie Theodorini este adeptul diversificării ariei repertoriale pentru a se putea realiza în fiecare stagiune mai multe concerte, acestea fiind precedate de conferințe susținute de A.D. Xenopol, N.A. Bogdan, I. Găvănescu. Așa cum se precizează în *Hronicul muzicii ieșene*: „La o ședință literar-artistă (5 noiembrie 1910), după conferința lui Gh. Ghibănescu, a fost interpretat *Cvartetul cu pian* de Caudella, cât și ciclul de piese pentru pian *Davidsbündler* de Schumann”. Muzician plin de inițiativă și în planul organizării vieții muzicale, Theodorini este numit în anul 1907 directorul Conservatorului, funcție pe care a deținut-o timp de patru ani, perioadă în care a dirijat și orchestra școlii. Tot lui Theodorini îi revine meritul de a fi constituit prima formație camerală profesionistă care a activat la Iași – *Cvartetul Theodorini*.

În viața artistică ieșeană din primul deceniu și jumătate al secolului XX, Conservatorul este prezent tot mai pregnant, fie prin concertele camerale, fie prin ansambluri muzicale alcătuite din elevi sau din profesori sau chiar din elevi și profesori, care atrăgeau un public numeros. Între anii 1904 – 1916, elevii Conservatorului ieșean prezintă în fiecare an școlar între 3 și 5 producții artistice, la care se adaugă microstagiunile orchestrei simfonice, directorii din această perioadă, Al. Aurescu, Ath. Teodorini și, mai ales, Enrico Mezzetti, orientând munca profesorilor de la clasele instrumentale spre un repertoriu care să depășească nivelul limitat doar la examenele periodice.

Și în continuare, viața muzicală a Iașului depindea de activitatea Conservatorului. În anul 1912 la direcția Conservatorului revine Enrico Mezzetti care reîncepe lupta pentru completarea catedrelor cu profesori de specialitate în vederea creării unei orchestre stabile. Sunt primiți în rândurile cadrelor didactice absolvenți bucureșteni (Gheorghe Ionescu – clarinet, Ion Vasilescu – fagot), dar sunt promovați și ieșenii: Antonin Ciolan, Sofia Teodoreanu, Alexandru Zirra. Tot mai mulți elevi ai Conservatorului se afirmă pe podiumul de concert, inclusiv ai clasei de vioară: **Mircea Bârsan, Vasile Filip, Alexandru Garabet, Constantin Lazăr** etc.

În ultimii ani ai primului război mondial, Iașul devine, prin strădania marelui artist-patriot George Enescu, și „marea scenă a artei românești”. În condițiile grele și încordate ale războiului, Enescu a reușit să adune în jurul său muzicienii Iașului, majoritatea profesori, elevi și absolvenți ai Conservatorului de Muzică și Declamațiune, dar și pe cei refugiați, obținând mobilizarea lor pe loc. A alcătuit, astfel, o orchestră simfonică de excepțională valoare, cu care în memorabila stagiune 1917 -1918, a susținut 20 concerte, la care s-au adăugat un concert de binefacere și un concert în onoarea lui Eduard Caudella (cu lucrări din creația compozitorului ieșean). A fost o stagiune care a însemnat un moment de referință în viața muzicală ieșeană prin concertele de un nivel artistic nemaîntâlnit la Iași până în acel moment. Printre artiștii promovați ca

solişti de George Enescu în aceste concerte s-au numărat şi elevi şi absolvenţi ai Conservatorului ieşean, violoniştii **Vasile Filip** şi **Mircea Bârsan** fiind mult apreciaţi, atât de maestrul Enescu, cât şi de public.

După plecarea lui George Enescu şi a celorlalţi muzicieni refugiaţi, activitatea muzicală nu este întreruptă, dimpotrivă, înainte de a părăsi Iaşul, marele artist asistă la 7 octombrie 1918, la constituirea, din iniţiativa violonistului Mircea Bârsan, a Societăţii simfonice „George Enescu”. Ca preşedinte al acestei societăţi, George Enescu primeşte şi conducerea onorifică a *Conservatorului de Muzică şi Declamaţiune*, păstrând în continuare strânse legături cu profesorii şi elevii acestei instituţii, a cărei activitate, se desfăşoară într-un climat de seriozitate şi profesionalism.

Totuşi, câteva schimbări ale conducerii şi ale unor cadre didactice au produs unele perturbări în procesul de învăţământ. Este exemplul clasei de vioară, unde la mijlocul anului şcolar 1922, profesorul Mihai Barbu este înlocuit de violonistul Nicolae Zadri, o prezenţă efemeră, însă, în viaţa muzicală a Conservatorului. Mihai Barbu, un element de mare valoare, a fost, din păcate, suspendat, atât din învăţământul artistic, cât şi din orchestra Societăţii Simfonice „George Enescu” datorită manevrelor obscure ale unor persoane oficiale care conduceau din umbră viaţa muzicală.

Urmaş al vestitului Barbu Lăutaru, al cărui talent l-a moştenit, aşa cum comentează Melania Boţocan şi George Pascu, **M. Barbu** a fost unul dintre remarcabilii elevi ai profesorului Athanasie Theodorini.

Absolvent al Facultăţii juridice şi cu studii de specializare făcute la Academia de muzică din Berlin, **M. Barbu** a fost mereu prezent în viaţa muzicală a oraşului. Încă de când se afla pe băncile şcolii, cânta în cvartetul lui A. Theodorini, la vioara a doua, la concerte orchestrale conservatorului, uneori apărând ca solist Apare şi în formaţia de cvartet, de pe lângă Societatea Simfonică, alături de I. Ghiga, Jaques Pasmantirer şi F. Breviman sau, însoţit de Ciolan, la diferite manifestări artistice pe scenele Ateneului Tătăraşi şi Teatrului Naţional, Cercului Militar sau în diferite saloane particulare”. Mihai Barbu se va mulţumi cu catedra de muzică instrumentală de la Liceul internat şi de la Şcoala Normală de Învăţători „Vasile Lupu”. La ambele şcoli, Mihai Barbu, cu dăruire şi pasiune s-a dedicat şi predării viorii, transmitând multor elevi fiorul marii muzici (pe unii dintre ei îndrumându-i spre o carieră muzicală: Dinu Niculescu, George Manoliu, Florin Dimitriu), organizând, totodată, ansambluri orchestrale cu care a realizat reale performanţe artistice şi cu care a cântat nu numai la serbările şcolare, ci chiar pe scena Ateneului Tătăraşi.

La rândul său, înlocuitorul lui Mihai Barbu, **Nicolae Zadri**, elev al renumitului pedagog al viorii Leopold Auer de la Petersburg şi al profesorilor Prill şi Rosé, de la Academia de muzică din Viena, „solist concertist, ireproşabil ca tehnică şi selecţie repertorială”, cum este caracterizat de George Pascu, chiar dacă a avut o prezenţă efemeră în viaţa Conservatorului ieşean, a fost „nu numai un îndrumător abil în arta instrumentală, ci şi un artist ce-şi crează emulii”. După debutul la Viena şi un turneu în Rusia, Zadri este numit concertmaestru şi dirijor al Operei din Odessa. În această calitate, primeşte la 9 februarie 1921 invitaţia de a cânta ca solist, *Concertul pentru vioară şi orchestră* de Ceaikovski, împreună cu Orchestra Societăţii Simfonice „George Enescu” sub bagheta lui Antonin Ciolan, iar după două luni, în aprilie 1921, este numit concertmaestru al Orchestrei Societăţii Simfonice ieşene şi profesor de vioară şi teorie şi solfegii la Conservator. Din 1923, Zadri onorează însă multe angajamente ca solist concertist, luându-şi concediu de la Conservator. Este înlocuit, în acest timp de un tânăr absolvent, violonistul Alexandru Garabet, până în 1924, când Nicolae Zadri îşi dă demisia. Chiar dacă perioada în care a activat la Iaşi a fost scurtă, prezenţa lui Nicolae Zadri a avut, se pare, o importanţă considerabilă pentru viaţa muzicală, deoarece având un consistent repertoriu violonistic - concerte de Mendelssohn-Bartholdy, Bach, Beethoven, Brahms, Bruch, Ceaikovski - a cântat toate aceste concerte împreună cu orchestra ieşeană. De asemenea, a făcut multă muzică de cameră, fie în sonate pentru vioară şi pian, fie ca prim violonist al cvartetului în care îi avea ca parteneri pe I. Ghiga, Eugen Coca şi Flor Breviman, parcurgând o imensă literatură camerală în interpretări de înaltă ţinută artistică. După plecarea din Iaşi, a funcţionat un timp la Conservatorul din Atena, apoi va străbate toată lumea, cu turnee de concerte. În Iaşi, aşa cum este consemnat în „Opinia” din 9 noiembrie 1932, va reveni în noiembrie 1932, când va cânta cu Radu Constantinescu într-un recital *Sonata pentru violină şi pian* de Zirra şi *Arie* de Castaldi. În 1924, după o perioadă cu foarte dese schimbări („şase directori în şapte ani”), direcţiunea Conservatorului este încredinţată profesorului Nicolae Theodorescu, care a reuşit să imprime o

atmosferă de seriozitate și disciplină, să atragă noi cadre, bine pregătite, să ofere o mai mare stabilitate a catedrelor.

La catedra de vioară, cei doi titulari: **Ludwig Acker** (1924) și **Mircea Bârsan** (1926) vor continua tradiția unei temeinice tehnici violonistice făurită de **Eduard Caudella** și de elevul său **Athanasie Theodorini**, impunând însă și o manieră mai concertantă.

O personalitate cu o superioară pregătire muzicală, un profesor cu larg orizont cultural, care s-a impus în viața muzicală ieșeană, preocupat la rândul-i de transmiterea unei înalte exigențe profesionale și artistice elevilor, care trebuie amintită, a fost **Ionel Ghiga**. Violonist cu abile calități solistice, stăpânind o bogată literatură concertantă („concertele pentru vioară de Mendelssohn, Bach, Beethoven, Brahms, Ceaikovski”) **Ionel Ghiga** a activat, o scurtă perioadă, din păcate doar ca profesor suplinitor de vioară, având însă o valoroasă concepție în ceea ce privește interpretarea motivată artistic. În 1931 i s-a încredințat și predarea cursului de muzică de cameră și a cursului de istoria muzicii. A avut, de asemenea o prodigioasă activitate artistică ca membru al unor formații camerale, de cvartet sau duo cu pian, dar și ca dirijor al orchestrei Conservatorului. A fost și un ascuțit condei, susținând în presa vremii vehemente polemici, militând pentru exigență și probitate profesională, de asemenea, a realizat interesante și pline de un bogat conținut de idei conferințe, în Aula Universității ieșene sau la Conservator, „într-un limbaj atrăgător prin umorul său de calitate”. Din păcate, cu toate calitățile sale, **Ionel Ghiga**, din varii motive, nu a putut prinde rădăcini la Conservatorul ieșean, fiind nevoit să plece la București. În Iașul perioadei interbelice, apreciat în 1934 de **Jules Romains**, venit în vizită împreună cu **N.D.Coea**, drept „Oxfordul românesc”, alături de mari personalități ale vieții universitare, literare și științifice, se remarcă și muzicieni de clasă, mari spirite, care au avut o deosebită contribuție la înălțarea culturii românești în anii de după cumplitul război mondial. Cadrelor didactice mai vechi li se vor alătura alte nume noi: **Eliza Ciolan**, (pian), **Vasile Rabega** (canto), **Gavril Galinescu** (teorie și solfegiu), **Alexandru Zirra** (revine la catedra de armonie). De-a lungul a două decenii, Conservatorul ieșean, atât în secția muzicală, cât și în cea teatrală, a pregătit artiști care s-au impus nu numai pe scenele țării, ci și peste hotare.

În ceea ce privește școala violonistică ieșeană, ea continuă valoroasa tradiție a școlii franco-belgiene, încetățenită de **Caudella** și continuată de **Athanasie Theodorini**, care accentuase severa disciplină tehnică a școlii germane. La rândul lor, **Ionel Ghiga** și **Mircea Bârsan**, promovează intens literatura concertantă franceză. După moartea lui **Athanasie Theodorini**, în 1927, catedra sa a fost preluată de **Ludwig Acker**, absolvent al Conservatorului ieșean, cu studii și la Viena, care a vădit înclinația de a crea o școală violonistică proprie, prin procedee menite să conducă la obținerea unei sonorități ample. „O solidă școală violonistică va impune în învățământul ieșean, **Alexandru Garabet**, așa cum afirmă **George Pascu**, un contemporan al maestrului.

Alexandru Garabet, absolvent al Conservatorului local, după care studiază cu renumitul pedagog ceh **Fr.Ondricek**, la Conservatorul din Praga. **Garabet** optează pentru sinteza între tehnicitate și rigorismul școlii cehe, pe de o parte și eleganța și rafinamentul școlii franceze, pe de altă parte, iar în privința expresiei pledează pentru un patos reținut”. Totuși, cu prezența profesorului **Alexandru Garabet**, în Conservatorul ieșean școala germană începuse să se instaureze tot mai pregnant, ținând cont de faptul că școala cehă era subsumată întrucâtva școlii germane.

În 1939, la catedra de vioară este numită și **Lucia Burada**, fiica marelui muzicolog **T.T.Burada**, cu intensă activitate muzicală în formații camerale și în orchestra Filarmonicii ieșene.

În domeniul muzicii de cameră nu numai elevii activează intens, ci și profesorii. La sfârșitul anului 1937 se remarcă numele profesorului și pianistului **Radu Constantinescu** care încheagă o nouă formație camerală împreună cu colegii **Alexandru Garabet** și **Nicolae Theodorescu** dorind permanentizarea genului cameral în viața muzicală ieșeană, prezentând publicului integrala *Sonatelor pentru vioară și pian* de **Beethoven** (**Al.Garabet**, **Radu Constantinescu**), dar și trio-uri, cvartete și cvintete, cvartete cu pian din literatura universală, cu aportul și a altor muzicieni: **H.Popescu**, **D.Ungureanu**, **I.Fotino**, **N.Broșteanu**, **L.Acker**, **Em.Elenescu**, **M.Iarosevici**.

Spre finalul celui de-al doilea război mondial, când frontul s-a apropiat de Iași, la 1 martie 1944 Conservatorul a fost evacuat la Făget, în Banat, de unde a revenit în luna mai 1945. Un an de refugiu a

însemnat o grea încercare pentru instituțiile muzicale ieșene, care au început a-și reveni însă printr-o muncă asiduă, plină de pasiune și prin dorința de revitalizare a artei sunetelor. Director al Conservatorului instalat într-o clădire din Calea Universității nr.8, este numit profesorul de clarinet Nicolae Broșteanu. Profesorii Alexandru Garabet, Radu Constantinescu, Serafim Antropov, etc. reiau, totodată, concertele de muzică de cameră și concertele în colaborare cu Filarmonica .

O etapă importantă a învățământului muzical, nu numai ieșean, ci din întreaga țară, începe, însă, odată cu reforma învățământului din 1948. În toamna anului 1948, *Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică* fuzionează cu *Școala de Arte Frumoase*, constituind *Institutul de Artă* cu trei facultăți aferente: muzică, teatru și arte plastice, rector fiind numit profesorul Achim Stoia, cadrele didactice fiind remunerate la fel ca și colegii lor de la celelate instituții de învățământ superior. Lipsa unui învățământ muzical elementar și mediu a îngreunat însă activitatea Institutului de Artă, deoarece nu se puteau recruta doar candidați la un nivel corespunzător unui învățământ superior de artă. A fost, se pare, unul dintre motivele principale invocate de autorități pentru desființarea Institutului de Artă, care și-a închis porțile la 1 noiembrie 1950, „Zi de doliu pentru Iașul cultural, pentru Moldova”, așa cum consemna Rectorul acestei instituții, profesorul Achim Stoia.

Viața muzicală a Iașului nu a încetat însă să existe, ci, cu destule eforturi, a cunoscut o treptată îmbogățire și ascensiune, chiar dacă multe personalități muzicale, profesori de elită, au părăsit Iașul. Nici dorința de a se relua activitatea într-o instituție muzicală de rang universitar nu a încetat și nici lupta pentru împlinirea ei. Astfel, la 1 octombrie 1960, *Conservatorul de Muzică „George Enescu”* și-a redeschis porțile în clădirea din str. Cuza Vodă nr.29. Corpul profesoral a fost refăcut de rectorul Achim Stoia, atât din profesorii care activaseră înainte de 1950, cât și prin atragerea unor tineri absolvenți de la Conservatoarele din București și Cluj. O nouă și efervescentă viață muzicală înflorește la Iași prin prezența Conservatorului în ansamblul vieții culturale ieșene cu recitaluri și concerte. Nivelul profesional și artistic tot mai exigent, la cote tot mai înalte, se remarcă, an de an, prin succesele studenților și cadrelor didactice în confruntările de nivel național (la concursuri de interpretare și creație) și, după 1990, și internațional, prin manifestările „*Vacanțelor muzicale*”, un original festival estival studentesc, organizat între 1972 – 1992, la Piatra Neamț, în exclusivitate de Conservatorul din Iași, cât și la alte festivaluri, turnee în țară și peste hotare.

În ceea ce privește clasa de vioară, activitatea acesteia s-a continuat inițial cu cadre didactice care au activat la finele perioadei interbelice – violoniștii Alexandru Garabet și Lucia Burada, cărora li s-au alăturat violoniștii Gheorghe Sârbu și Leonid Popovici, membri ai Orchestrei Simfonice a Filarmonicii „Moldova”, care s-au impus prin puterea exemplului, printr-o severă disciplină și o deosebită probitate profesională bazată pe concepția că doar o tehnică violonistică foarte bine formată poate conduce la interpretări de autentică expresivitate.

Violonistul **Gheorghe Sârbu**, absovent al Conservatorului din Chișinău, a adus în pedagogia violonistică o nouă orientare, cea a școlii ruse provenită de la Leopold Auer (Școala de la St.Peterburg) prin profesorul său Marc Pestner. Așa cum observau George Pascu și Melania Boțocan: „Mai puțin empirică decât tradiționala școală franco-belgiană, care deținea primatul în viața muzicală ieșeană, școala lui Auer – Pestner se caracterizează prin urmărirea minuțioasă a tuturor elementelor anatomice care constituie aparatul psihomotor. Chiar de la primii pași, stabilește o corectă mânăuire a viorii și a arcușului în cadrul unei perfecte integrări a instrumentului în contextul anatomic al executantului. Totodată, își propune realizarea unei identități între gândire, afect și mișcare, astfel ca pe baza unui impact fizic cu vioara și arcușul să se obțină expresia muzicală adecvată textului parcurs. Această școală implică o mare dăruire din partea profesorului în procesul formării noilor muzicieni”. Profesorul Gheorghe Sârbu a activat cu multă dăruire și competență, cu reală participare afectivă la realizările sau neîmplinirile elevilor și studenților săi.

La rândul său, format la aceeași școală violonistică de la Chișinău, elev al lui M.Pestner și Gh.Pavlov, **Leonid Popovici** a continuat studiul viorii la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică „George Enescu” din Iași (1946-1947; 1949-1950), apoi la Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu” din București (1962-1965), dar reîntorcându-se la Iași, a continuat aceeași frumoasă tradiție a seriozității și pasiunii în activitatea de mentor al viitorilor violoniști, formând tineri virtuozii care s-au afirmat în țară și peste hotare.

Formația mea, ca artist – instrumentist și pedagog al viorii, ca de altfel și a multor alți colegi, s-a conturat și s-a dezvoltat, în primul rând datorită insistenței cu care profesorul Leonid Popovici s-a aplecat

asupra activității mele în domeniu. Întotdeauna a insistat asupra stăpânirii și aprofundării tehnicii de bază a viorii, ca mijloc necesar și obligatoriu de redare a conținutului expresiv a lucrărilor studiate și interpretate în public. Nici o problemă tehnică sau artistică, generală sau particulară a unui studiu sau a unei piese, nu era trecută cu vederea: pentru rezolvarea acestora, ne recomanda exact bibliografia sau materialul de studiu necesar, dar ne supraveghea atent și studiul individual. Pe fiecare din elevii și studenții săi, îi conducea în alegerea aceluia repertoriu, care să se plieze pe particularitățile posibilităților tehnice și a înzestrării fizice și psihic – emoționale. Și astăzi, ca pedagog, îmi raportează modul de desfășurare a lecțiilor, rezultatele obținute, la modelul pe care mi l-a lăsat profesorul meu. Și astăzi, mă minunez de felul în care domnia sa reușea să parcurgă etapele lecțiilor, astfel încât toată problematica să fie asimilată, iar obiectivele propuse să fie atinse.

Ulterior, alte cadre didactice venite de la Cluj și București s-au impus în activitatea didactică și artistică a Conservatorului și a Iașului: violoniștii **Ștefan Lory** și **George Hamza**, care au îndrumat cu dăruire și înalt profesionalism alte și alte generații de valoroși artiști instrumentiști.

Unii dintre absolvenții claselor de vioară au fost la rândul lor, de-a lungul anilor, cooptați în rândurile corpului profesoral (titulari: **Bujor Prelipcean**, **Anton Diaconu**, **Maria Toronciuc**) sau în calitate de colaboratori ai Conservatorului „George Enescu” și în prezent ai Universității de Arte „George Enescu” (**Ioan Morna**, **Adrian Anania**, **Angela Dumitrașcu**, **Elena Mățiu-Foca**, **Viorica Cristian**, **Marcian David** și alții).

La îndrumarea și formarea tinerilor violoniști, care aspirau la continuarea studiilor în învățământul universitar din diferitele centre ale țării sau de peste hotare, și-au adus o merituoasă contribuție profesorii: **Calistrat Catargiu**, **Mihaela Lazăr**, **Viorica Tănase**, **Natalia Epure**, **Sabina Atanasiu**, **Maria Bart**, **Maria Iftimic**, **Tamara Gherghina**, **Elena Ovănescu**, **Veronica Rotar**, **Suzana Eva**.

Strânsa colaborare a cadrelor didactice din învățământul preuniversitar și universitar a contribuit la formarea multor generații de violoniști (artiști – instrumentiști și pedagogi), care își desfășoară o prodigioasă activitate atât în orchestrele filarmonicilor și teatrelor de operă naționale și din străinătate, cât și în instituțiile publice de învățământ artistic preuniversitar și universitar.

BIBLIOGRAFIE

- BOȚOCAN, Melania, PASCU, George - *Hronicul muzicii ieșene*, Editura Noël, Iași, 1997;
- BREAZUL, George - *Învățămintul muzical în Țara Românească* (La împlinirea a 90 de ani de la înființarea Conservatorului de muzică și declamațiune din București), *Supliment 6-7-8, Revista Muzica*, București, 1955;
- BREAZUL, George - *Educația și instrucția în Muzica românească de azi*, Cartea sindicatului artiștilor instrumentiști din România, Editată de P.Nițulescu, București, 1939;
- BURADA, Teodor, T. - Cercetari asupra Conservatorului Filarmonic – Dramatic din Iasi (1836-1838) în *Opere*, Vol.I, Editura Muzicală, București, 1974;
- COZMA, Octavian, Lazăr - *Hronicul muzicii românești*, Vol.II, III, IV, Editura Muzicală, București, 1974, 1975, 1976;
- COZMEI, Mihail - *125 de ani de învățământ artistic de stat, 1860 – 1985, Iași, 1985*, Conservatorul „George Enescu”;
- COZMEI, Mihail - *Pagini din istoria învățământului artistic din Iași, 1860 – 1990*, Academia de Arte „George Enescu” Iași;
- COZMEI, Mihail - *Existențe și împliniri*, Dicționar biobibliografic domeniul: MUZICA, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași, 2005;
- PASCU, George - *100 de ani de la înființarea Conservatorului de Muzică „George Enescu”*, Iași, 1964;
- PASCU, George - *Muzicienii Iașului*, Editura Muzicală, București, 1987.
- SAVA, Iosif

FUNDAMENTUL ETIC ÎN ARTA MUZICALĂ

Prof. Trofin Simona Petronela
Liceul Teoretic *Mihai Eminescu* Iași

*C*e este arta? Artă înseamnă senzație, inspirație, sentiment, tot ceea ce ține de sensibilitate.

Dar nu în mai mică măsură, disciplină intelectuală, refuz și sacrificiu al tuturor tendințelor care l-ar instrăina pe artist de frământările reale ale epocii și societății sale. E un aspect în care atitudinea morală a responsabilității se impune creației artistice ca o normă fundamentală, sporindu-i valoarea și eficacitatea umană.

Dar pentru aceasta i se mai cere artistului un lucru : a se cunoaște și a se perfecționa pe sine. "Fii tu însuți fără încetare"-spunea Goethe- "să faci din tine însuți cea mai nobilă creatură". "Și apoi", adăuga Goethe, "fa ce vrei". "Fii tu însuți" i s-a recomandat în atâtea rânduri omului și sfatul nu e mai puțin valabil pentru artist : cultiva-ți eul tău autentic, fă-l să vibreze în coardele lui cele mai adânci și atunci vei putea comunica tot ceea ce vrei semenilor tăi.

Filosofia și artă nu se exclud, ci ambele participă solidar în desfășurarea aceluiași efort de cunoaștere, de aprofundare a experienței umane.

În același timp, filosofia nu poate fi identificată cu creația artistică așa cum a gândit Keyserling sau Valéry. Confuzia valorilor e primejdioasă. Dar există posibilitatea de a înțelege această relație în sensul unei rodnice apropieri, în măsură în care creația filosofică poate să însemne altceva și mai mult decât produsul unor exerciții formale și impersonale ale intelectului speculativ.

Trebuie recunoscută valoarea morală a artei a fortei ei de iradiere etică. Cel care o contemplă sau o ascultă are impresia că e transportat într-o lume superioară, reală și ireală în același timp, în timp ce artistul este un interpret și mijloc al legăturii dintre individ și umanitate. Poporul grec a avut intuiția profundă a acestei eficacități morale a artei, atunci când cerea poemelor homerice să-l învețe a se cunoaște pe sine și a se fortifica sufleteste. Ideile, sentimentele, simbolurile vehiculate în operele de artă au exercitat o profundă acțiune morală cu efecte mult mai adânci și mai durabile decât ar fi fost obținute prin jocul intereselor sau prin metode de constrângere .

Întreaga noastră gândire și cunoaștere se realizează prin semne, care în limbajul muzical reprezintă ansamblul mijloacelor specifice de exprimare. Muzica, ca orice artă, are un limbaj special care exprimă în chip particular existența, capacitatea superioară de a-i surprinde și dezvălui esența, de a asigura comunicarea inclusiv în orizontul transfigurării ideale a existenței.

Muzica este un limbaj pur al gândurilor, al sentimentelor, trezește emoții și sentimente nebanuite, determinând mai mult decât orice artă dinamismul complex al sufletului. Prin intermediul operei muzicale, omul are ocazia de a se instala în punctul de vedere al celuilalt folosind un limbaj cu o forță mare de penetrare și de relaționare umană, sugerând cu sinceritate, cu naturalețe viața sufletului omenesc.

Muzica da expresia cea mai convingătoare a dublei naturi a omului (asupra căreia a insistat autorul "criticii rațiunii pure"), reușind sinteza fenomenalului, sensibilului, inteligibilului. Marea muzică rezistă și impresionează tocmai prin convergența ce o realizează între idee și formă, în care aceasta se organizează și se exprimă. Trecând prin simțuri, de la primele impresii se face o depășire a condiției naturale, ce înseamnă afirmarea valorii spirituale, a omului ridicat la nivelul meditației și înțelegerii. Dincolo de nivelul de suprafață, de primul contact, e startul adânc al esenței, datorită căreia muzica ființează și impresionează.

Sunt numeroși factorii care concurează la realizarea imaginii muzicale și care se cuvin a fi deslușiți în semnificațiile cele mai ascunse. De pildă, de-a lungul evoluției omenirii se considera că muzica are o putere

supranaturala, fiind folosita in operatii magice, de vindecare, de purificare sufleteasca si trupeasca sau cu ajutorul muzicii se poate face trimitere la un anumit context social-istoric. Muzica poate impresiona numai daca exista contactul spiritual adecvat al operei cu subiectul uman careia se adreseaza, ceea ce presupune o anumita experienta in aceasta arta a sunetelor.

Comunicarea muzicala are loc in temeiul imaginilor muzicale, plasmuii sonore cu un grad mare de nedeterminare, de vag, confuzie, ce face atat de dificila interpretarea acestei arte. Imaginile muzicale genereaza in constiinta celui care asculta muzica idei si sentimente, atitudini si reactii, in ele fiind continuta uluitoarea problematica ce poate fi exprimata de muzica. Unele muzici sunt mai bogate prin ele insele in sugestii, altele, mai putin. Intervine ascultatorul cu facultatile sale, cu propria zestre sufleteasca, cu imaginatia, gandirea, trairea emotional-afectiva, cu puterile sale in planul semnificarii de valoare personala. Fireste, fiecare dintre subiectii implicati in actul muzicii vine cu ceea ce are propriu, traind si judecand opera muzicala la scara propriilor capacitati si valori.

Arta muzicii este limbaj, data fiind functia ei de comunicare, in perspectiva careia operele muzicale se prezinta ca "fapte de comunicare", dincolo de care deslusim un sistem de semnificare. Intr-un atare context, opera o desemnam, in genere, ca text sau discurs, in orizontul semioticii insemnand un sistem de semne aflate in interrelationare si dezvoltand semnificatii. In limitele comunicarii muzicale deosebim: creatia propriu-zisa, transmiterea si receptarea, subiectii protagonisti fiind autorul si interpretul executant pe de o parte, si auditoriul pe de alta parte.

Comunicarea constituie una dintre necesitatile profunde ale omului, presupunand transmiterea si receptarea gandurilor, ideilor, credintelor, sentimentelor, dorintelor. Procesul comunicarii se centreaza pe procesul de emisie-transmitere a unui mesaj prin semnal si receptarea mesajului de catre cel caruia ii este destinat. Este, asadar, un proces de relationare intre subiecti si de stabilire a legaturii intre acestia. Comunicarea muzicala se implineste ca un proces in care se statornicesc un sistem de semnificare intre subiectii angajati, in baza unui cod, al inventarului de semne utilizate.

Prin executarea unei partituri si ascultarea acesteia, deci prin transmiterea si receptarea unei opere muzicale, se stabileste o stransa legatura intre lumea senzorial perceptiva si cea inteligibila. Actul muzicii inlesneste cunoasterea si intelegerea umana prin parcurgerea unui traseu al ridicarii continue de la senzatiile auditive la gandirea si trairea complexa a unui univers estetic-etice. Semnele muzicale au capacitatea de a trezi anumite reactii, ceea ce, in fapt, reprezinta scopul prim al artei. Sunt semne de sine statatoare, ce au o valoare estetic-etica, in stare fiind a provoca anumite trairi prin ele insele, fara a se mai apela la alte semne naturale.

Experienta muzicala cere o cunoastere si o apreciere concomitent intelectuala si afectiva, prin limbajul ei demonstrand in cel mai inalt grad functia de comunicare, exprimand ceea ce e tainic si vital.

Se poate vorbi de o mistica a muzicii-data fiind asezarea in mister, in ordinea lucrului ascuns, a absolutului. Muzica inseamna intoarcere la existenta originara, la fiinta. Este o expresia autentica a intentionalitatii constiintei la randu-i, creatoare a unor stari de constiinta ce pot fi numite prin categorii determinative etico-estetice, aduse generic in Bine si Frumos. Muzica inseamna comunicare intre lumea ideatica si cea reala, expresie a lumii ideale, totodata fiind acces catre aceasta si introducerea ei in realitate. Se pot emite judecati de valoare si o conceptie personala bazata pe numeroase auditi si executii ale unor lucrari dar si incercari de teoretizare a muzicii din diferite unghiuri: acustica, matematica, estetica, istoria muzicii si muzicologie, filosofie, contrapunct, armonie. Este necesara o analiza progresiva in care sensibilul si intelectul conlucreaza, completand trairea propriu zisa in directia deslusirii si adancirii intelegerii.

Tot ce e in atingere cu omul poarta si semnul eticului. Muzica e arta a complexitatii fiintei si experientei umane marcate in chip necesar de etic. Muzica e inseparabila de viata, ca existenta reala si proiectie ideala, resorturile ei tinand de ceea ce Ivan Gobry numeste "viata infra-morala" permisa pentru interaga viata spirituala.

Ritmul, melodie, armonie sunt in tot ce e viata. Intelegerea si interpretarea muzicii sunt in functie de masura in care aceasta e atasata vietii umane. Dincolo de fenomenologia muzicala distingem ceea ce e mai general si mai profund in om. Muzica, asemeni tuturor artelor, a demonstrat, in lungul existentei istorice, puterea de a stimula intelegerea, concordia si astfel, de a contribui la asigurarea progresului uman. Sensul

real, propriu al muzicii, temeiul acesteia sta tocmai in armonie. In aceasta gasim fundamentul etic al artei asupra careia ne-am oprit. Miscare a polilor contrari, muzica e armonizarea lor, e echilibru si armonie. Astfel, ni se dezvaluie identitatea intre Frumosul artistic-muzical si Binele moral.

Abordarea creatiei muzicale din perspectiva fundamentului ei etic necesita o privire in realitatea ei cea mai profunda si mai intima, in nivelul de fiintare "ontologic". Muzica e relevare a intregului, existenta elementelor in unitate si coerenta, permitand astfel subtila aditiune a contrariilor : miscare si imobilitate, departare si apropiere, relativ si absolut, fenomen si esenta. Recunoscand contururile si limitele, ceea ce e specific, in acelasi timp muzica le stinge, asigurand unitatea si generalul.

Arta muzicala are posibilitati nelimitate de cuprindere intuitiva a desavarsitei unitati a modelului de ratiune absolut, a miscarii pure permanente. Muzica este armonia, este egalitatea de impulsuri si de situatii semnificative intr-o anumita ordine, avand aceeasi identitate cu eticul "esenta absoluta si puterea absoluta", "universalul in sine" (Hegel).

In muzica se recunoaste omul ca acceptand, dar si ca opunandu-se realitatii ; respectiv, omul cu problematica interogatie privind libertatea si determinarile caracteristice, situatie ce-si gaseste ilustrare in istoria doctrinelor morale in dublu sens, in perceptele fundamentale ale lui Im. Kant : "tu poti, fiindca trebuie" (Critica ratiunii practice) si J.M. Guyau : "tu poti, deci ai datoria". Dar, nu numai prin raportare la trebuie, la datorie, ci si la dorinta, eticul face temeiul muzicii. Deosebit semn de conformare la logos, muzica e spatiu de libertate, e concretizare a libertatii. Muzica raspunde nevoii de libertate, de autenticitate, de sinceritate a omului si, astfel, de fermitate morala.

Muzica are virtuti de a genera, stimula, dezvolta sufletul in sens moral. Prin muzica, are loc o eliberare, purificare si totodata o fortificare a sufletului omenesc.

BIBLIOGRAFIE

STERE, Ernest – *"Arta si filosofie"*

COZMA, Carmen - *"Meloeticul"*

HEIDEGGER, Martin - *"Originea operei de arta"*

HEGEL, G. - *"Prelegeri de estetica"*

VASILE SPĂTĂRELU ȘI CREAȚIA SA DIDACTICĂ



Prof. Alina Țirică

Colegiul Costache Negruzzi Iași

Iașul nu a fost lipsit niciodată de mari personalități pe diferite planuri și de oameni cu har, întrucât a avut capacitatea de a reuni în diferite epoci ale existenței sale, suflete mari și minți luminate, unele originare din Moldova, iar altele din provincii istorice românești.

Istoria națională, confirmă că au existat mai multe momente în care Iașul, datorită faptelor mari și activităților importante, a primit nume deosebit de semnificative ca - oraș al Unirii, capitala poeziei românești, susținător al artelor sau oraș al muzicii. Numele de oraș al muzicii nu este o expresie gratuită cum ar putea presupune un neavizat în ceea ce privește trecutul nostru muzical, întrucât aici au ființat școli de psaltichie românească și grecească cu aproape trei secole în urmă, iar în Catedrala Mitropolitană au răsunat vocile unor celebri protopsalți ai fostului Bizanț.

De-asemenea, prima școală oficială de muzică modernă din România a apărut la Iași în 1860, fiind fondată în același an cu Universitatea Alexandru Ioan Cuza de către același domn al Principatelor Unite Alexandru Ioan Cuza și de ministrul de atunci Mihail Kogălniceanu.

Compozitori de prestigiu ca: G. Musicescu, E. Caudella, A. Zirra, M. Jora și dirijori care pot fi considerați șefi de școală națională ca: Antonin Ciolan sau D. D. Botez, au adăugat noi karate în palmaresul muzical ieșean.

După deceniul al VI-lea în care se poate vorbi de o eclipsă muzicală, întrucât vechiul Conservator fuse-se desființat (1949), în 1960 această instituție a fost reînființată începând o nouă perioadă de afirmare a artei muzicale la nivel local și național.

Compozitori vârstnici și tineri au contribuit la renașterea muzicală a Iașului de după 1960. Din grupul tinerilor compozitori a făcut parte alături de A. Zeman și S. Păuța, V. Spătărelu artistul care a îmbogățit viața culturală a Iașului timp de aproape 45 de ani cu atâtea nestemate muzicale.

Creația sa depășește granițele locale, constituindu-se într-un bun național. Cu toate acestea compozitorul de valoare națională rămâne legat de Iași prin nenumărate fibre neștiute în ciuda faptului că își are originea într-o comună din Oltenia.

Opera muzicală a lui Vasile Spătărelu este amplă și originală, fiind cunoscută datorită valorii în întreaga țară. Există și o latură a activității sale creative mai puțin mediatizată, și aceasta este creația didactică căreia din nefericire nu i se acordă suficientă atenție în ciuda evidenței sale valorice. Urmărind a atrage atenția asupra acestei categorii de creații și de a sensibiliza pe cei care răspund de educația muzicală

a copiilor, consider necesar mai întâi să realizez un portret al maestrului și să reamintesc principalele coordonate ale creației sale în general.

Născut la 21 aprilie 1938 în comuna Tâmba, județul Mehedinți Vasile Spătărelu a studiat muzica în diferite orașe ale țării cum ar fi: Craiova, Brașov și Timișoara, îndreptându-se mai târziu și anume în 1957 la Conservatorul "Ciprian Porumbescu" din București, pentru a susține concursul de admitere, fiind admis la secția de Pedagogie muzicală din cadrul Facultății de compoziție muzicologie, dirijat și pedagogie muzicală. În anul III de studii, prin concurs a devenit student la secția Compoziție pe care a absolvit-o în anul 1963.

În vederea perfecționării profesionale a fost la Varșovia, Cracovia (Polonia, septembrie 1968), Moscova, Leningrad, participând chiar și la cursul de analize muzicale și compoziție condus de compozitorul Ștefan Niculescu în cadrul "Vacanțelor muzicale" de la Piatra Neamț, singurul și cel mai important curs de muzică contemporană organizat în țara noastră.

Între anii 1963 - 2005 a activat în cadrul Universității "George Enescu", din Iași ocupând diferite funcții de conducere.

Din anul 1978, a deținut funcția de secretar al Filialei Iași a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, fiind totodată membru în Consiliul de Conducere al acestei Uniuni și membru definitiv al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor.

Pe lângă aceasta, Vasile Spătărelu a răspuns prompt la colaborarea permanentă cu Studioul de Radio Iași, unde a susținut numeroase prezentări de concerte, evocarea unor figuri de mari compozitori români sau străini, creații muzicale, etc.

A organizat și prezentat numeroase prelegeri însoțite de audiții muzicale pentru Filarmonica "Moldova", pentru studenți la "Clubul artelor" al Casei de cultură a tineretului și studenților din Iași, pentru școlile de cultură Moldova.

A participat în calitate de membru sau președinte la diferite concursuri de creație corală și muzică ușoară.

Detașându-ne de toate acestea, putem spune că Vasile Spătărelu a răspuns de organizarea și conducerea activităților de adâncire a pregătirii practice a studenților (vacanțele muzicale Piatra Neamț), contribuind nu și în ultimul rând la asigurarea unui nivel profesional corespunzător în școlile generale de artă din Moldova și Liceul de Artă "Octav Băncilă" din Iași, instituții de învățământ îndrumate direct de Conservatorul de muzică "George Enescu".

Ca secretar al Filialei din Iași a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, a contribuit la organizarea Festivalului Muzicii Românești și s-a străduit să sprijine afirmarea tinerilor compozitori absolvenți ai Conservatorului de muzică "George Enescu", o bună parte din ei devenind membri ai Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (Cristian Misievici, V. Munteanu, Teodor Caciora, Romeo Cozma, Lucian Țugui, Leonard Dumitriu și alții).

În evantaiul multicolor al activității lui Vasile Spătărelu, compoziția rămâne culoarea cea mai pregnantă prin care și-a înscris numele în patrimoniul național și probabil în cel universal.

Muzicieni de marcă din România, și-au pus cuvântul asupra creațiilor sale, dovedind valoarea acesteia. „Vasile Spătărelu nu a vrut să scrie o muzică pentru sine sau pentru un public ipotetic, ci în primul rând pentru cei din jur. În plus, pentru organizarea de concerte și festivaluri el s-a străduit să ridice și cultura auditorilor săi. Muzica sa împletește astfel realismul pragmatic și idealitatea visătoare. Nu este nici retrogradă nici în avangardă, și nici nu ignoră neconvenționalul sau dimpotrivă bătoritul. E o nesofisticată energie mehedințeană domolită de molcomul psihic ieșean.” – Iași, Revista Arta nr.9, mai 1998, pag.7 (Ștefan Niculescu)

Compozitorul Dumitru Capoianu consideră că Vasile Spătărelu "poate fi mândru pentru paginile pe care le-a dat la iveală pentru atâtea generații de muzicieni formați la dogoarea sufletului cald și a minții sale luminate, pentru viața lui personală fără pată și în sfârșit împlinite".

Pascal Benteoiu se arată impresionat de știința și talentul creatorului de artă Vasile Spătărelu, declarând că rămâne frapat de două aspecte: "echilibrul și armonia personalității sale. Tot ceea ce

întreprinde poartă pecetea acestei armonii, între ale cărei componente intră și discreția și o certă distincție atât în lucrări cât și în inițiative, acțiuni, gesturi, priviri”.

Vasile Spătărelu, în primul rând a fost un compozitor. Un compozitor de substanță lirică prin trăiri, aspirații și atitudini, un lirism cenzurat de sentimentalisme câteodată destul de grave. Blestemat a fi compozitor, strunit de bogata știință a profesorului de compoziție, a meditat îndelung – inspirat uneori de dorul și netihna lui Enescu, simțind că a găsit formularea bună a gândului muzical deși semnele frumos rânduite pe portative se arcuiesc poduri de sunete care îi leagă sufletul cu cerul, cu florile (albastre sau nu), cu unda apelor și cu sufletele noastre, “cu o mereu înnoită strădanie a ridicat din căutări și neliniști, din suferință și bucurii, din nevoia de a înțelege și comunica, din iubire mai ales – o biserică de sunete cu tălmăciri din Eminescu (Floare albastră), Bacovia (Pastel), Arghezi (Inscripție), N. Stănescu (Adolescență), F.M. Petrescu (Omagiul lui Picasso).

În cadrul întregii creații a maestrului, se pare că cea mai apropiată de sufletele tinerilor mai mult sau mai puțin inițiați în ale cântecului, rămâne creația corală și cea didactică a maestrului.

Prin operele corale pe care le-a creat și-a înscris deja numele printre clasicii muzicii corale românești. Suita corală din 1971, Omagiul lui Picasso interpretată de corala „Animosi” (dirijor Sabin Păuța), Crizanteme - 1980, Ciuleandra - 1981, Floare albastră - 1982 dedicată formației „Cantores amicitiae” a Conservatorului din Iași (dirijor N. Gâscă), Luna roșie 1983, Dor de Bacovia 1985, Colinde pentru Alexandru 1989, Reverie 1991, iată doar o parte din minunatele creații corale ale maestrului V. Spătărelu dedicate în special unor formații corale de tip mixt. Ele au fost și sunt interpretate atât de formații profesionale cât și de coruri mixte de liceeni pentru care numele compozitorului V. Spătărelu era considerat un tabu al muzicii.

Este dificil a face o prezentare a întregii creații didactice a compozitorului V. Spătărelu, care în primul rând datorită vastității ei, și într-un al doilea rând, pentru că aici ar trebui inclusă și o parte din creația sa corală pentru formații corale de studenți. Așa cum arătam anterior, datorită firescului liniilor melodice și a soluțiilor armonice inedite, multe dintre creațiile corale dedicate adulților au fost și sunt preluate și interpretate de corurile școlare.

Vocația pentru pedagogia muzicală a lui V. Spătărelu este adiacentă celei de compozitor. Așa cum cauzele chemării spre compoziție sunt foarte greu de descifrat, la fel sunt și cele care i-au dat posibilitatea să devină un mare pedagog muzical. Se poate presupune că s-a apropiat de didactică în primul rând datorită firii sale de om blând și dragostei pentru copii. Dar e posibil, ca și în viața grea pe care a dus-o în timpul copilăriei și adolescenței sale, precum și a altor copii prin anii 1946-1957, să-l fi determinat a încerca să aducă o rază de lumină prin mijloacele muzicii tuturor copiilor, începând cu primele clase primare și terminând cu clasele de liceu. Este cert însă, că dacă nu ar fi existat insistențele profesorului P. Delion de a scrie cântece pentru copii, creația sa didactică ar fi fost de proporții mult mai mici. Însuși compozitorul a recunoscut rolul de catalizator a lui Pavel Delion și stimulator al interesului maestrului pentru lumea muzicală a copiilor, a tuturor tinerilor în general.

Mai subliniez un aspect deosebit, și anume că maestrul s-a mândrit cu creațiile sale didactice și le iubește ca și pe copii, având cuvinte de apreciere atât pentru lucrările ample cât și pentru cele specifice celor mici.

Dacă facem o statistică a cântecelor pentru copii din diferite manuale și colecții apărute la Iași după 1960, se constată că cele mai multe îi aparțin lui V. Spătărelu, și că nici un alt compozitor nu a acordat atâta atenție creației didactice pentru copii.

Temele din cântecele pentru copii interesante și variate, provin din sensibilitatea autorului și din amintirile sale, așa cum se întâmpla cu atâta timp în urmă și pe alt plan la marele scriitor Ion Creangă. La V. Spătărelu, întâlnim și un cântec pentru „pupăză”, dar altul care circulă prin școli care deasemenea face aluzie la povestea din cartea „Amintiri din copilărie” de Ion Creangă.

O altă temă preferată de copii este natura și fenomenele ei. Și pe acest plan maestrul a selectat texte deosebit de expresive, create de diferiți literați: Ploaia, Primăvara, Noaptea, Copăcel, Anotimpurile, Pădurea, Iarna, Dans în ploaia de vară, Cântăreții primăverii.

Pentru a ilustra imaginile acestor versuri, autorul a ales o melodică expresivă, adecvată conținuturilor literare. Multe dintre acestea sunt inspirate din folclorul copiilor, altele sunt creații în stil folcloric, iar altele în stilul cântecului didactic pentru copii.

O mai largă paletă a exprimării muzicale a folosit compozitorul în corurile dedicate copiilor, în marea lor majoritate la două și la trei voci. Ele sunt editate în special în antologiile școlare a lui Pavel Delion, și cer un nivel mai înalt de cunoștințe muzicale de la interpreți.

Se constată că atât V. Spătărelu nu s-a gândit numai la vârstele mici, ci a avut în vedere chiar și pe elevii de la liceele pedagogice sau liceele de muzică, întrucât a introdus în antologii, atât coruri de o factură simplă ușor de realizat cu copii din clasele primare, cât și lucrări complexe.

Dar Vasile Spătărelu nu a creat numai o școală de compoziție la Iași, în Moldova și toată țara, ci a contribuit la formarea unor oameni care să-i continue opera la un nivel superior. E greu să descoperi astăzi profesori de la liceele de muzică sau chiar și în celelalte școli, care să nu fi fost elevul lui Vasile Spătărelu, sau să nu-i fi folosit măcar odată una din lucrările sale. Acești „ucenici” ai săi, direcți sau indirecti au adus și adaugă în continuare noi și interesante contribuții la tezaurul de pedagogie muzicală.

Bogata operă muzicală dedicată copiilor de acesta, constituie la rândul său un model care ar trebui urmat de tinerii profesori de la Conservator și din întreg învățământul de specialitate.

BIBLIOGRAFIE

COZMEI, Mihail – *125 de ani de învățământ artistic de stat 1860 – 1985*, Iași, 1985.

COSMA, Viorel – *Muzicieni români* – Lexicon, Ed.Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București 1970

COSMA, Viorel – *Muzicieni din România* – Lexicon, vol.II (C-E), Ed.Muzicală, București, 1999

* * * Revista *Arta* nr.9, mai 1998

SERIA DODECAFONICĂ ÎN SUITA EXPRESIONISTĂ

Prof. Oana Vasilache
Liceul de Artă Ștefan Luchian Botoșani

Orientare estetică complexă, de specificitate germană și austriacă, cuprinzând pictura, literatura și muzica, expresionismul a reprezentat o izbucnire protestatară împotriva ordinii și culturii. Expresionismul încearcă traducerea în planul artei a unor sentimente specifice epocii: nemulțumirea față de viața mecanică și mizeră, derulată sub semnul nesiguranței și decăderii.

„Expresionismul denaturează reprezentarea, manifestă preferință pentru tensiuni psihologice, pentru eroi zbuciumați, pentru monstruos și caricatural, pentru stridente și antiteze brutale, pentru abstracție.”⁷¹

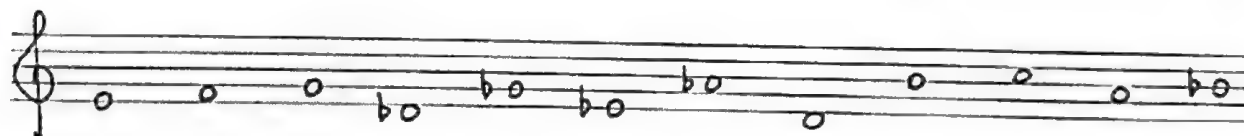
Locul de frunte în acest curent îl dețin „cei trei vienezi”, Schönberg – Berg – Webern, care pentru realizarea creațiilor lor muzicale, au utilizat arhitecturi, forme și mijloace noi de expresie, unele inventate în procesul creator, modificând substanțial concepțiile tradiționale și îmbogățind componistica cu o nouă semantică muzicală.

Suita în creația lui Arnold Schönberg (1874 – 1951)

Arta lui Schönberg este în cel mai înalt grad expresia fidelă a propriei experiențe de viață, astfel încât omul și opera nu sunt decât două ipostaze ale aceleiași pasiuni mistuitoare. Autodidact prin formație, el se leagă direct de Wagner și de marea tradiție a muzicii germane (Beethoven, Mozart, Bach) ale căror creații le-a studiat, nu cu scopul de a le imita, ci de a le evita și depăși în procesul creației, printr-un limbaj înnoit, premeditat.

Elementul principal cu care operează este cromatismul tonal, punct de plecare în evoluția sa. Preluându-l de la Wagner, ajunge la atonalism, după care introduce dodecafonismul.⁷²

Din perioada dodecafonică face parte și *Suita pentru pian op. 25* (1924), în care recurge la genuri și forme muzicale preclasice: *Preludiu*, *Gavotă*, *Musette*, *Intermezzo*, *Menuet* și *Gigă*. Toate părțile au la bază aceeași serie dodecafonică, realizând prima lucrare integral dodecafonic – serială în forme mici.



În *Preludiu*, seria este expusă orizontal la mâna dreaptă în ordinea fundamentală, iar la mâna stângă în *stretto*, în transpoziția a VI-a.

⁷¹ Vasile Iliuț – De la Wagner la contemporani, Editura Muzicală, București, 1997, vol. III, p. 123

⁷² Creația sa se împarte în patru perioade: atracția pentru combinații atonale (*Klavierstücke* op. 11), adeziunea la estetica expresionistă (*Pierrot lunaire*), inventarea dodecafonismului (*Cinci piese pentru pian* op. 23) și revenirea la tonalism (recunoscând astfel virtualitățile încă neepuizate).

Gavote aduce seria fragmentată între mâna dreaptă (sunetele 1, 2, 3, 4), mâna stângă (sunetele 9, 10, 11, 12) și din nou mâna dreaptă (cu sunetele 5, 6, 7, 8) apoi repetată în recurență.

În *Mussette*, seria este expusă mai concentrat, la vocea superioară (sunetele 1, 2, 4) la vocea inferioară (sunetele 9, 10, 11, 12; apoi 5, 6, 7, 8) iar la vocea inferioară sunetul 3 fiind repetat ca o pedală. Se reia apoi *Gavota da capo*.

Compozitorul își permite în *Intermezzo* libertăți antiseriale prin repetarea insistentă a acordului frânt alcătuit din sunetele 1, 2, 3 și 4.

Secțiunea mediană a *Menuet-ului, Trio*, este ca un canon la două voci, în care basul expune seria în succesiune orizontală, iar după o măsură îi răspunde ritmic imitativ aceeași serie în răsturnarea VI în expunere orizontală.

Ultima piesă, *Giga*, aduce seria fundamentală expusă în succesiuni arpeggiate de sunete distribuite alternativ mâinii stângi și mâinii drepte.

Suita op. 29 (1926) compusă pentru clarinet în mi bemol, clarinet în si bemol, clarinet bas, vioară, violă, cello și pian este alcătuită din 4 părți: *Uvertura*, *Pași de dans*, *Lento* și *Giga*. Deși intitulată suită, cele patru mișcări, cât și forma lor, ar fi îndreptățit denumirea de septet, deoarece partea I este în formă de sonată, partea a II-a în formă de scherzo, partea a III-a temă cu variațiuni, iar ultima în formă de sonată. Schönberg își propune ca temă pentru variațiunile sale dodecafonice o cunoscută melodie populară germană, de factură tonală (*Ännchen von Tharau*). Este pentru prima dată când, într-o lucrare serial dodecafonică, se confruntă și coexistă modotonalitatea folclorică cu atonalitatea dodecafonică. Tema populară este expusă de clarinetul bas, iar pianul care acompaniază, completează seria dodecafonică, în raport de sunete pe care le parcurge melodia populară.

Această serie folclorică-dodecafonică este seria fundamentală și a celorlalte mișcări.

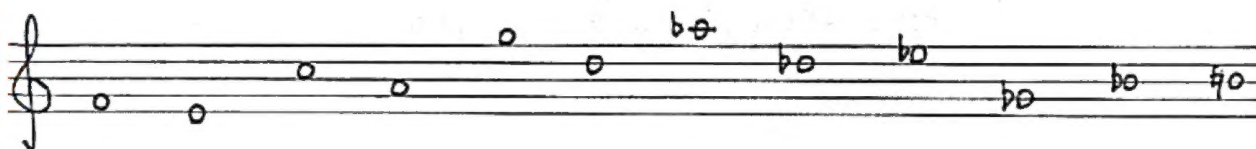
„Prin creația sa, prin metodele sale de compoziție, prin semantica și semiotica cât și prin gândirea sa muzicologică, Schönberg a reușit să determine una din cele mai puternice schimbări de mentalitate și de influențare a conștiințelor muzicale contemporane.”⁷³

Suita în creația lui Alban Berg (1885 - 1935)

„Urmând îndeaproape linia estetică indicată de profesorul său, Alban Berg aduce prin creația sa, adierea și vibrația unei sensibilități lirice romantice, menite să atenueze asperitățile și duritățile șocante rezultate din utilizarea perpetuă, liberă și anarhică sau serial dodecafonică a totalului cromatic.”⁷⁴

Creația lui Berg este foarte variată ca genuri, dar unitară ca stil, diferențele, inerente, fiind rezultate ale aplicării într-o etapă sau alta, a metodelor de compoziție inventate de Schönberg.

Suita lirică (1926), compusă pentru cvartet de coarde, este prima lucrare parțial dodecafonic-serială a compozitorului, deoarece din cele șase mișcări ale suitei două sunt integral dodecafonice (partea I și partea a VI-a), două sunt dodecafonic-seriale și atonale (partea a III-a și partea a V-a), iar două sunt liber atonale (partea a II-a și partea a IV-a). De remarcat este și faptul că fiecare indicație de mișcare este urmată de termeni expresivi: *Allegretto gioviale*, *Andante amoroso*, *Allegro misterioso* – *Trio estatic*, *Adagio appassionato*, *Presto delirando*, *tenebroso*, *Largo desolato*. Structura seriei dodecafonice este total intervalică, simetrică, ale cărei intervale sunt dispuse de o parte și de alta a celor două jumătăți ale seriei care se unesc prin intervalul de cvintă micșorată.



Allegretto gioviale cu un caracter de introducere are o structură bipartită.

Partea a II-a *Andante amoroso* este compusă în formă de rondo A – B – A – C – A – B – C – A.

Allegro misterioso este scris în formă de *scherzo* A₁ – B – A₂. Secțiunile I și III sunt elaborate în tehnică serial dodecafonică, iar secțiunea mediană este liber atonală.

În *Adagio appassionato* Berg folosește un citat de câteva măsuri din *Simfonia lirică* a lui Alexander Zemlinski.

Presto delirando, *tenebroso* are forma unui *scherzo* cu două trio-uri (concepute serial dodecafonic cu seria în răsturnare).

Largo desolato este concepută riguros dodecafonic serial, folosind și aici un citat, de data asta din preludiul operei *Tristan și Isolda* de Richard Wagner.

Dedicată lui Zemlinski, *Suita lirică* s-a impus în rândul celor mai de seamă lucrări din repertoriul cvartetistic contemporan.

Alban Berg aduce în muzica primei jumătăți a secolului al XX-lea freamătul unei vibrații sonore ample de o frapantă noutate și de o impresionantă bogăție și varietate.

⁷³ Vasile Iliuț – op. cit., vol. III, p. 150

⁷⁴ Ștefan Niculescu – Reflecții despre muzică, Editura Muzicală, București, 1980, p. 240

BIBLIOGRAFIE

BERGER, Wilhelm, Georg – *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Editura Muzicală, București, 1965

BERGER, Wilhelm, Georg – *Muzica simfonică romantică modernă*, vol. III, Editura Muzicală, București, 1974

ILIUȚ, Vasile – *De la Wagner la contemporani*, vol. III, Editura Muzicală, București, 1997

NICULESCU, Ștefan – *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980

VARGA, Ovidiu – *Quo vadis musica – Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu*, Editura Muzicală, București, 1983

*** *Studii de muzicologie* – vol. II, Editura Muzicală, București, 1966

– vol. IV, Editura Muzicală, București, 1968

Sesiunea de comunicări din acest an, organizată în cadrul Colegiului Național de Artă Octav Băncilă, s-a dovedit a fi nu doar un bogat schimb de idei între cadrele didactice de la licee cu profil de artă din Iași, Brașov și Botoșani, ci și o certificare a interesului sporit pentru meditația asupra muzicii – a creației muzicale, a artei interpretative sau a dificilei activități de formare a viitorilor muzicieni și a gustului pentru muzică -, dar și cu privire la relația muzică-literatură, muzică-fizică, muzică-arhitectură ș.a.

Un schimb de idei care a acoperit un spațiu cultural larg, de la gotic la simbolism, de la creația lui Johann Sebastian Bach la Igor Stravinski și George Enescu, de la muzica de sursă bizantină la creația lui Vasile Spătaru și Tudor Chiriac. În același timp, un schimb de idei de o mare diversitate, datorată și intervențiilor semnate de elevi și cadre didactice de la licee cu profil științific din Iași, precum și cadre didactice de la Universitatea de Arte „George Enescu”.

Preocuparea pentru exprimarea discursivă a ideilor despre muzică prezentă de câțiva ani buni în activitatea Colegiului „Octav Băncilă” se datorează, într-o bună măsură, distinsei doamne profesoare Maria Georgeta Popescu, a cărei pasiune pentru cunoașterea și afirmarea culturii muzicale se împletește fericit cu o reală vocație managerială. De aici și reușita activităților inițiate și realizate până în prezent. Cât privește Sesiunea de Comunicări, chiar dacă ținuta științifică a unor lucrări a fost împovărată printr-o accentuată literaturizare a scriiturii, importante sunt gesturile de meditație asupra muzicii, expresie indubitabilă a iubirii pentru minunata artă a sunetelor.

Prof.univ.dr. Mihail Cozmei

ISBN GENERAL: 978-973-716-524-4

ISBN VOL III

